georges poulet

63.600

• Renașterea • Epoca barocă • Pascal • Secolul al XVIII-lea • Rousseau • Romantismul • Lamartine • Balzac • Vigny • Nerval • Edgar Poe • Amiel • Flaubert • Baudelaire • „Proza" lui Mallarmé • Henry James • Claudel • Trei poeți: Rilke, Eliot, Guillén •

metamorfozele cercului

editura univers

BIBL. CENTR. UNIV.
M. „EMINESCU" IAȘI
LITERE
II 63.600

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

GEORGES POULET

METAMORFOZELE CERCULUI

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

© Librairie PLON, 1961
© 1979, FLAMMARION, Paris

Toate drepturile asupra acestei versiuni
aparţin editurii UNIVERS

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I - 63.620

METAMORFOZELE CERCULUI

GEORGES POULET

Traducere de
IRINA BĂDESCU și ANGELA MARTIN
Studiu introductiv de
MIRCEA MARTIN

643825
B.C.U. IASI

București, 1987
Editura UNIVERS

BCU IASI / CENTRU UNIVERSITAR LIBRARY

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERARA

Lector : SANDA ANGHELESCU
Tehnoredactor : ELENA DINULESCU

Bun de tipar : 26 I 1987
Coli de tipar : 34.

Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, București,
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Georges Poulet sau despre cerc și despre literatură înțelese ca forme ale minții

Numele lui Georges Poulet nu e deloc necunoscut în România unde i s-au consacrat studii critice în lucrări de sinteză [1] iar una din cărțile lui a fost tradusă într-o colecție prestigioasă [2], tirajul epuizîndu-se aproape instantaneu. Concepția sa despre literatură și despre critică e pomenită adesea în dezbaterile de la noi ca un reper de înalt profesionalism pus în slujba unei modernități perene.

Belgian de origine (născut la Chênée, în 1902) și francez prin adopțiune, profesor la cîteva mari universități — a predat literatura franceză la Edinburgh, la Baltimore (Johns Hopkins), Zürich și Nisa — Georges Poulet s-a lansat foarte tîrziu în critica literară, însă în chip masiv, convingător și, mai ales, durabil (*Études sur le temps humain*, vol. I, Edinburgh, 1949, vol. II, Paris, 1952). Recunoscut de multă vreme drept unul dintre fondatorii „noii critici" franceze, îndeosebi prin contribuția adusă la redefinirea *tematismului* contemporan, el a dat în același timp o expresie teoretică memorabilă și o aplicare originală unei tendințe fără de care actul critic e aproape de neconceput: tendința de *identificare*.

Cum s-a observat deja, Georges Poulet este „primul critic care propune coordonate analitice pentru experiența umană în literatură și primul care centrează această experiență în jurul timpului și spațiului." [3] Mai importantă decît categoria timpului sau a spațiului este însă la el categoria *cogito*-ului, tema conștiinței de sine. Esențială pentru Poulet rămîne conceperea literaturii ca formă a conștiinței și, consecutiv, înțelegerea criticii ca o „conștiință a conștiinței". Devenirea acestei conștiințe, producerea operei ca descoperire de sine este ceea ce urmărește în primul și în ultimul rînd criticul. Preocuparea sa de ordin genetic nu contrazice abordarea tematică, fenomenologia lui critică implică o ontologie. Temele percepției conduc la tipare ale minții și participă împreună la definirea unei conștiințe umane singulare și exemplare în același timp.

Faptul că *Metamorfozele cercului* apar la nouă ani după *La distance intérieure* (vol. II din *Études sur le temps humain*) nu e lipsit de importanță pentru ritmul de lucru al autorului, ca și pentru configurarea unei noi etape în activitatea sa, etapă în care, înainte de a-și relua *Studiile asupra timpului uman* (vol. III, 1964, vol. IV, 1968), el își îndreaptă interesul spre dimensiunile și figurile spațiului (*Les métamorphoses du cercle*, Plon, 1961; *L'espace proustien*, Gallimard, 1963).

În continuare, Georges Poulet se dedică problemelor criticii și cîtorva dintre reprezentanții ei astfel aleși încît să recompună — în mare — o filiație spirituală în desfășurarea căreia se așază el însuși. În intervențiile la epocalul colocviu din 1966 de la Cerisy la Salle, consacrat înnoirii concepțiilor și instrumentelor criticii — și pus sub direcția sa —, autorul *Metamorfozelor cercului* a insistat mereu asupra necesității unei „cunoașteri interne a operei". (*Les chemins actuels de la critique*, Plon, 1967). *Conștiința critică* reunește în 1972, alături de studiile publicate mai demult despre criticii francezi de la Doamna de Staël la Jean Starobinski, două texte programatice — *Fenomenologia conștiinței critice* și *Conștiință de sine și conștiință a altuia* — în care concepția pouletiană se cristalizează în formule pregnante. Tema esențială și definitorie a *interiorității* este abordată frontal în volumul *Între mine și mine* (José Corti, 1978), în sumarul căruia figurează și trei critici: Du Bos, Fernandez, Rivière. Alte titluri din bibliografia autorului nostru: *Benjamin Constant par lui-même* (Du Seuil, 1968), *Qui était Baudelaire?* (Skira, Genève, 1969), *Trois essais de mythologie romantique* (J. Corti, 1971), *La poésie eclatée* (PUF, 1978).

Corespondența purtată vreme de aproape treizeci de ani cu marele său prieten Marcel Raymond (și apărută grație devoțiunii competente a unuia dintre discipolii săi, Pierre Grotzer) se constituie nu doar ca un autocomentariu mai dezinvolt datorită intimității cadrului, ci și ca o construcție teoretică independentă și impunătoare lăsată viitorului, de doi dintre cei mai importanți critici ai secolului nostru (Marcel Raymond — Georges Poulet — *Correspondance*, José Corti, 1981).

Ultimii ani îl găsesc pe Georges Poulet afundat în studiul unei gîndiri ce nu poate fi exprimată decît „în chip indirect sau

chiar negativ", o gîndire ce se sustrage oricărui obiect pentru a se percepe pe sine în „nuditatea sa interioară" *(La pensée indeterminée*, I, PUF, 1985). Asemănarea cu *Metamorfozele cercului* e vizibilă nu numai în convocarea la început a acelorași autori. *Gîndirea nedeterminată* poate fi văzută și ca o replică — fondată și centrată pe discreție, oblicitate și indistincție profundă — la cartea din 1961. Urmînd, ca și aceea, un fir cronologic și stabilind, firește, etape, dar neavînd — tot ca și aceea — ambiția de a recompune o istorie, ultimul volum al lui Georges Poulet ne inculcă finalmente un sens al indeterminării universale.

Metamorfozele cercului e cartea cea mai amplă a lui Georges Poulet, cea mai unitară și, poate, prin circumscrierea exactă a unei teme date, cea mai independentă de restul operei sale. Fără a fi astfel mai puțin reprezentativă. Sigur este oricum că, spre deosebire de alte lucrări în care se manifestă mereu un fel de preluciditate metodologică, dacă nu există chiar sistematizări de această natură, aici autorul își descoperă și își modifică perspectivele și procedeele pe parcurs, părînd absorbit în întregime, adică în exclusivitate, de tema formulată cu o precizie ea însăși singulară în raport cu celelalte titluri : nu e vorba despre „studii asupra spațiului uman" în genere, ci asupra unei figuri anume despre care dacă am spune că e numai spațială am risca să greșim.

Prin simplitate și puritate, într-un cuvînt, prin desăvîrșirea lui, cercul poartă în sine o mare forță de sugestie speculativă. El nu aparține, deci, numai geometriei, ci și filosofiei transcendentale. Dar în măsura în care mișcarea sa de revenire continuă în același punct sau aceea de expansiune ori contragere între centru și circumferință corespund unor acte ale spiritului și ale existenței înseși, simbolismul universal al figurii e greu de contrazis în dialectica lui implicită. Aplicabilitatea extrem de largă și de durabilă a făcut din cerc sau din sferă un principiu constitutiv al reprezentării și al meditației în genere, un tipar al minții omenești. Din formă privilegiată, purtătoare de semnificații majore, totalizatoare, cercul a putut fi considerat chiar un fel de *formă a formelor*, astfel încît Poulet însuși să afirme, pe urmele lui Claudel, că „orice formă e o variantă a cercului".[1]

Desigur, nu despre niște metamorfoze în sens etimologic poate fi vorba în cartea de față, cîtă vreme forma cercului este „cea mai constantă dintre cele grație cărora reușim să figurăm locul mental sau real pe care-l ocupăm..."[5] *Metamorfozele cercului* vor fi, deci, firește, metamorfozele sensului pe care figura geometrică respectivă îl primește în lectura epocilor, a generațiilor, a indivizilor exponențiali.

Cel dintîi filosof din cercul nostru de cultură care și-a reprezentat absolutul, Ființa absolută, sub forma unei sfere a fost Parmenide, însă Poulet își începe excursul cu variantele medievale ale toposului figurînd imensitatea și eternitatea divină. Dumnezeul medieval e văzut ca o identitate etern prezentă în totalitatea ei simultană, deci posedînd atît unitatea și indivizibilitatea centrului, cît și infinitatea, adică interminabilitatea circumferinței, calitatea ei de a fi fără început și sfîrșit: „În calitate de circumferință infinită, eternitatea este, deci, cercul de durată cel mai vast cu putință; în calitate de centru al acestei circumferințe, ea este punctul fix, momentul unic, care se află simultan în raport cu toate punctele circumferențiale ale acestei durate."[6] Cum se vede, însăși definiția cercului servește foarte bine spre a pune în evidență dublul caracter al divinității, de „centralitate absolută" și de „circularitate absolută".

Asemenea paradoxuri geometrice, logice, abundă în discuția pe care Poulet o angajează pe marginea vechilor texte. Criticul insistă cu precădere asupra transformării paradoxurilor logice în paradoxuri morale, cum sînt, de pildă, acelea care conduc la doctrina sinderezei. Ideea prezenței infinitului în finit și a maximumului în minimum, a Punctului divin interiorizat, el o descoperă și în finalul *Divinei Comedii*. Comentînd inspirat secvența respectivă, exegetul precizează: „Dante ajunge într-un punct care este în același timp punctul divin și punctul de percepere a divinului".[7] Și consideră că poetul „confundă deliberat în acest pasaj două puncte și două clipe". Un fel de a spune, de fapt, ni se pare nouă, că Dante confundă momentul revelației cu clipa producerii ei, că face clipa să coincidă cu punctul, respectiv timpul cu spațiul și spațiul cu timpul.

Încă de la început trebuie să remarcăm, așadar, faptul că — în concepția autorului nostru care, la rîndul lui, calcă pe urme

ilustre — cercul nu e atît o figură spațială, cît un simbol spațio-temporal. Evoluția în continuare a imaginii divinității, așa cum o refăce Poulet, este una de temporalizare tot mai marcată. Dumnezeul static, absolutizat în imobilitatea lui atotstăpînitoare, este înlocuit în reprezentările gînditorilor ulteriori de acțiunea lui asupra lumii. Cercul e înțeles acum ca dilatare a centrului. Nici punctul central și nici circumferința nu mai interesează în sine, ci mișcarea de iradiere, de emanație și de proiecție. Pantheismul specific Renașterii face în continuare apel la sfera infinită, dar nu ca simbol al transcendenței, ci al imanenței divine.

Dar pantheismul a pregătit terenul pentru o spectaculoasă substituire. Dacă pretutindeni poate fi centrul activității divine, și dacă sufletul omului este locul ei predilect, atunci centrul activității sufletești poate fi și el pretutindeni. Sufletul devine centrul, însă, adaugă Poulet, „nu numai pentru că, așa cum cred misticii, Dumnezeu își are într-însul sălașul de predilecție, ci pentru că acest loc de predilecție divină este și locul de convergență al tuturor fenomenelor cosmice". [8] Centralitatea umană a fost la început secretă pentru că împărțea cu divinitatea acest privilegiu. Apoi omul se instaurează singur în centrul naturii și face treptat din sfera infinită o emblemă a domeniilor și puterilor lui.

Metamorfozele sensului continuă înlăuntrul unei perenități a formei și absolutismul divin sfîrșește într-un relativism omenesc inevitabil, de vreme ce „fiecare loc și fiecare moment oferă omului un nou punct de vedere". [9] Pe măsura devalorizării autorității divine, în centrul meditației filosofice trece conștiința individuală. Metamorfozele cercului sînt puternic afectate de heterodoxism. Cercul se golește de conținut reducîndu-se cu timpul, cum zice Poulet, „la o schemă perspectivistică". [10]

Schimbarea esențială care se petrece acum — cu consecințe pînă în zilele noastre — este deplasarea accentului de la obiectul reprezentat la modul reprezentării. De acum încolo vom înregistra variantele nesfîrșite ale perspectivelor individuale și ale viziunilor artistice. Acestea vor fi nu numai și nu atît simptome deductibile — spre a nu zice previzibile — ale unei epoci, cît forme de libertate imaginativă.

Creația artistică și literatura în primul rînd, prin chiar actul inaugurator de lume pe care îl implică — și care se constituie

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

în replică uzurpatoare la modelul divin —, ilustrează plenar transferul de la simbolismul religios la simbolismul antropologic. Raportul între centru și circumferință devine astfel un raport al eului cu un univers ce poate fi concentric, stratificat, de la cercul familial la sfera cosmică ; dar poate fi și un raport între sine și sine, deci semnul unei lumi interioare.

Figura cercului oferă un criteriu unificator enormei diversități a reprezentărilor *spațiale* și *temporale* și mă întreb chiar dacă autorul acestei cărți nu forțează în cuprinsul ei o asemenea unificare aducînd sau reducînd la *circularitate* mișcări, forme și perspective din cele mai diferite. El însuși recunoaște, de altfel, că, în anumite cazuri — cel al gîndirii lui Pascal, de exemplu, nu se poate stabili „un raport de figură" între centru și circumferință, iar „varianta baudelairiană a cercului" e considerată a fi spirala, soluție interpretativă cu care se și încheie capitolul dedicat lui Baudelaire.

Dar, de fapt, nu atît circularitatea îl interesează pe Georges Poulet, cît *centralitatea*. Căci orice conștiință se situează în centru față de orice obiect, chiar și față de sine atunci cînd se întoarce asupră-și. Așa cum o concepe autorul nostru, conștiința individuală, fie că percepe lumea, fie că se percepe pe sine, descrie o mișcare radială. Sensul și felul acestei mișcări variază de la un autor la altul, altfel spus, raporturile între centru și circumferință sînt de fiecare dată altele. Și de fiecare dată criticul știe să le numească astfel încît să nu rateze singularitatea conștiințelor. În comentariul său apar nenumărate distincții spațializante, spațiul în care ele se decupează fiind însă unul pur mental. Capacitatea de a „vedea" în teritoriile purei abstracțiuni este extraordinară la Georges Poulet.

Tema cărții se concretizează, deci, diferit în fiecare capitol. Multitudinea actualizărilor ei particulare, a soluțiilor descoperite ori inventate de critic, atrag atenția asupra *virtualității* pe care ea o reprezintă. Departe de a fi o figură materială, geometrică, cercul nu e în cartea aceasta decît un arhetip mental, o formă goală a intelectului care se umple, se împlinește de fiecare dată altfel. De unde și posibilitatea unei „geometrii cu totul subiective" a identificărilor critice.

Pe urmele autorilor studiați, criticul cedează atracției magice a unei reprezentări ce rămîne „simbolul cel mai adecvat al idealului". Dar pentru el această figură nu reprezintă un ideal împlinit, cît un raport între un asemenea ideal și spiritul care încearcă să și-l apropie. Ceea ce îl preocupă, de fapt, nu e felul în care interpretează un anumit autor cercul, ci felul în care îl utilizează spre a-și reprezenta lumea. Întrebarea pe care și-o pune el nu este cum vede Balzac ori Flaubert timpul și spațiul, dar cum văd ei lumea în funcție de aceste categorii. Accentul în analiza lui nu cade asupra timpului, spațiului ori cercului ca figură spațio-temporală, ci asupra unei anume Weltanschauung în cadrul căreia aceste categorii funcționează ca repere.

De fapt, ceea ce urmărește Georges Poulet — cu o atenție ce aparține studiului tot atît cît și fascinației pure — este felul de a gîndi al autorilor „săi". Cercul nu ca obiect, dar ca perspectivă, timpul și spațiul nu ca niște categorii apriorice, dar „umane", umanizate, adică neexistînd în afara percepției omului. Cercul ca matrice de gîndire, ca formă a minții — aceasta e tema centrală a cărții sale.

Primele capitole din *Metamorfozele cercului* și mai cu seamă *Introducerea* ar putea să producă anumite nedumeriri unor cititori nepreveniți. Se rostește aici (adică se scrie) cu carecare asiduitate numele lui Dumnezeu, sînt pomeniți diverși sfinți sau părinți ai bisericii, se dau chiar cîteva citate din textele lor. Ce se întîmplă? Ocupîndu-se la începutul cărții sale de Evul Mediu european, perioadă în care figura tematică pe care o urmărește a avut o carieră extrem de bogată, Georges Poulet nu avea cum să nu dea seamă despre concepția dominantă și, în consecință, să nu facă apel la asemenea texte. Dar, bineînțeles, nu în scopul vreunei propagande religioase, ci al unei cercetări de natură științifică.

Nici urmă de misticism în spiritul acestei lucrări și, prin urmare, nici posibilitatea unei lecturi de o asemenea factură. Folosirea unor termeni sau a unor simboluri marcate în acest sens nu are de ce să sperie de vreme ce încă în plin Ev Mediu s-

găsit o alternativă la *realism*, adică la credința în realitatea substanțială a cuvintelor, a numelor *.

De altfel, divinitatea prezentă aici nu e atît cea a credincioșilor, cît a învățaților și filosofilor. Aceștia din urmă nu sînt însă invocați pentru sensul doctrinar al aserțiunilor lor, ci pentru implicațiile pe care asemenea aserțiuni le au în configurarea temei studiate. Astfel încît, citate cu o neîndoielnică pecete scolastică se neutralizează firesc în contextul discuției lui Poulet.

Preocupat, în calitate de critic, să definească un anumit autor, el nu ezită să remarce în concepția acestuia momentele de non-religiozitate sau de îndepărtare față de un ortodoxism religios. Și e interesant că o face chiar în cazul unor autori reputați ca fervenți. În legătură cu faimoasa angoasă pascaliană, de pildă, el susține că e vorba „mai puțin de o angoasă propriu-zis religioasă, cît de o rătăcire în sensul propriu al termenului, adică de angoasa ființei care se vede pierdută, neputincioasă în a-și găsi puncte de reper..." Mai departe, și revenind la tema sa, în aceeași reprezentare abstractizantă, el adaugă: „...sfera este, deci, nu Dumnezeu, nici măcar firea, ci însușirea de vastitate a ceea ce este". [12] De fapt, cu Pascal, conchide exegetul, gîndirea umană devine centrul autentic al unui univers infinit.

La Claudel, Poulet insistă asupra raportului — cît se poate de caracteristic pentru autorul *Marilor Ode* și de semnificativ pentru discuția noastră — între creator și creatură. „Harul nu vine, el stîrnește, suscită" — scrie exegetul. Și adaugă: „Actul Creatorului se confundă, deci, cu nașterea și activitatea creaturii". [13] În altă parte, vorbind despre forța de expansiune a gîndirii claudeliene, el precizează: „în adîncul ei ființa este deja forță autoformatoare care se desfășoară spontan..." [14] Cu alte cuvinte, la Claudel, creatura devine creatoare.

Mai mult decît atît, procesul care rezultă în chip obiectiv din incursiunea istorică întreprinsă în această carte este unul de *umanizare*, de *desdivinizare* a cercului. Capitolul introductiv al

---

* Altfel spus, — și a ne face cît mai larg înțeleși — „misticismul" din această carte nu e altul decît acela din romanța atît de frecvent difuzată și de gustată la noi, pe versurile lui Minulescu: „Frumoasa mea cu ochii verzi / Ca două *mistice* smaralde..."

cărții, cel ce începe cu reluarea uneia din definițiile, binecunoscute în Evul Mediu, ale lui Dumnezeu ca sferă avînd centrul pretutindeni și circumferința nicăieri, se încheie cu constatarea unei „despuieri de orice semnificație teologică". „Omul din secolul al XVIII-lea, scrie Poulet, nu va mai îmbrățișa cu privirea sfera lui Dumnezeu, ci sfera cunoștințelor științifice. Enciclica divină va deveni enciclopedie". [15]

Consultarea atîtor Sume medievale în atîtea limbi, citarea din texte puțin cunoscute, trimiterea la izvoare aproape ezoterice, toate acestea par să vizeze performanța de ordin doxografic. Numai că demonstrația de erudiție a autorului e aservită altei demonstrații. *Introducerea* începe cu studiul reprezentărilor medievale tocmai pentru a se putea încheia — circular — în secolul al XVIII-lea.

O altă *Introducere* a lui Georges Poulet, cea la *Studii asupra timpului uman* I, urmărește o metamorfoză asemănătoare, aceea a „duratei creștine" într-o „durată filosofică", petrecută tot în secolul al XVIII-lea. Evoluția în mare a concepțiilor despre timp se dovedește a fi, în prezentarea sa, una de la timpul divin al Evului Mediu la acela modern al unei „creații omenești, prea omenești". [16]

Secularizarea spațiului, mai precis, a unei figuri spațio-temporale, răspunde, deci, unei secularizări a timpului. Lipsa de prejudecăți religioase a lui Georges Poulet se verifică și în faptul că ține să sublinieze importanța acestei secularizări la mulți ani după redactarea *Metamorfozelor cercului*. Citez din *Post-Scriptum*-ul adăugat la reeditarea din 1979 : „Recitind această lucrare scrisă de mine cu mulți ani în urmă, sînt frapat de faptul că, începînd prin a se consacra studierii atributului celui mai vizibil al divinității, adică imensitatea, ea ajunge să ia în considerare pînă la urmă un lucru foarte diferit și, de această dată, situat în interiorul omului, conștiința de sine. (...) Pe măsură ce cartea înaintează, obiectul pe care își propune să-l considere devine din ce în ce mai puțin teoretic și din ce în ce mai uman. Nu mai e vorba despre realitatea divină luată în sine". [17]

La rigoare, prezența omului în centru nu e un indiciu de depășire a unei ontologii religioase, căci și reprezentarea cancnică inițială a cosmosului a fost geocentrică tocmai pentru că

era antropocentrică. Dar important și decisiv aici rămîne faptul că această prezență centrală nu mai e cu necesitate inspirată și susținută de un factor transcendent.

Metamorfozele cercului încep, nu întîmplător, cu emanciparea individului, cu momentul, adică, în care suveranitatea divină e înlocuită de aceea a omului. Iar umanitatea aceasta este una întemeiată nu pe credința religioasă, ci pe conștiința intelectuală.

Orice operă de artă își are — după Georges Poulet — originea într-un *cogito*, într-un moment de reflexivitate inspiratoare. Creația artistică e, așadar, o emanație personală, subiectiv, lucidă și nicidecum organ al unei impersonale puteri transcendente sau al motivelor și pulsiunilor inconștientului individual ori colectiv.

Dacă mai adăugăm faptul, deductibil deja din cele spuse pînă acum, că Georges Poulet acordă literaturii un rol gnoseologic extrem de important — mergînd chiar pînă la asimilarea ei cu filosofia —, vom situa, poate, mai exact concepția sa și vom reduce incompatibilitățile aparente. Ponderea acordată gîndirii autorilor îl face uneori să ignore chiar specificitatea poetică a textelor. Nu numai că literatura reprezintă pentru el o activitate fundamental conștientă, dar atenția lui se concentrează cu deosebire asupra acelor momente ale operei în care experiența creatoare atinge maximum de luciditate.

Prin formația sa intelectuală și prin concepția sa generală despre lume, Georges Poulet rămîne profund îndatorat secolului al XVIII-lea iluminist. Identificarea a cărei necesitate o proclamă este una între două conștiințe individuale, departe cît se poate de confuzia mistică. Chiar în fața unor texte de doctrină religioasă, interpretarea sa nu e una teologică, ci ideologică în sens tematist. De altfel, cum se poate lesne verifica, acestea nu îl preocupă în sine, ci numai ca ilustrări inițiale ale metamorfozelor cercului.

În cuprinsul capitolului introductiv, sfera divină nu e, deci, o prezență centrală — cum ar putea părea datorită frecvenței variantelor citate — ci auxiliară, adică aservită demonstrației intelectuale a autorului ; auxiliară și pasageră, căci de-a lungul capitolelor următoare laicizarea simbolului sferei constituie un

proces reflectat cu exactitate în cadrul unui demers critic modern prin care istoria spiritului *(Geistesgeschichte)* se apropie de istoria mentalităților.

În *Prefața* scrisă la ediția a II-a franceză a *Metamorfozelor cercului*, Jean Starobinski observă pertinent că autorul „nu apelează la nici o valoare religioasă". „Cartea ne arată, continuă reputatul exeget al lui Rousseau, al lui Diderot și al secolului al XVIII-lea în genere, cum imaginea cercului a trecut de la literalitatea cosmologică (cosmosul ptolemaic) și teologică (Dumnezeu, sferă infinită) la metaforicitatea antropologică — în care centrul figurează interioritatea, raportul cu sine, în timp ce circumferința acoperă exterioritatea, orbita obiectelor străine ori depărtate".

Oricît de erudită și de teoretică pe alocuri, *Metamorfozele cercului* rămîne, totuși, o carte de critică literară, întrunind virtuțile evocatoare și analitice ale genului, dar mai cu seamă ale lui Georges Poulet însuși. O carte de critică a cărei temă centrală îi îngăduie autorului să răspundă nu numai și nu atît la întrebarea generală: *ce este omul?*, cît la aceea existențială: *cine sînt eu?*. Problema antropologică devine una de fenomenologie a conștiinței.

Obiecția cea mai importantă care i se poate aduce din punct de vedere marxist lui Georges Poulet privește insuficiența determinării acestei conștiințe. Nici situarea omului, nici aceea a individului nu se fac în funcție de parametrii sociali. Dar în măsura în care tema cărții îl obligă să se ocupe de raporturile omului cu divinitatea, observațiile lui corespund adevărului istoric obiectiv. Un cercetător marxist n-ar fi ajuns în această privință la concluzii diferite.

* * *

Cîteva date ale contextului intim și istoric în care au fost concepute *Metamorfozele cercului* nu vor fi inutile, putînd explica însuși interesul autorului pentru o asemenea temă. Căci nu metoda critică se schimbă de la primele două volume de *Studii asupra timpului uman* (1949 și 1952) la *Metamorfozele*

cercului (1961) și nici perspectiva asupra lumii prin literatură. Noutatea nu constă nici măcar în trecerea de la categoria *timpului* la aceea a *spațiului* pentru că reprezentările asupra cărora se oprește de la început Georges Poulet sînt de natură *cronotopică* [18], spre a relua termenul lui Bahtin, dar într-o accepție diferită, specifică. Iar, pe de altă parte, cercul este el însuși prin excelență un cronotop. Perspectiva spațio-temporală, obișnuită la Poulet, se organizează de această dată în jurul unei figuri unice, e drept, cît se poate de complexă în polivalența ei semnificativă.

Ideea unificatoare a cărții și cele dintîi texte care vor intra în compunerea ei datează din anii de profesorat de la Johns Hopkins (1952—1957). Stagiul american îl va fi apropiat, desigur, pe Georges Poulet de reprezentanții „istoriei ideilor" Arthur Lovejoy și George Boas, afirmați încă înainte de război. Sigur este faptul că, în cadrul aceleiași orientări, Marjorie Nicolson publica în 1949 o carte cu o problematică asemănătoare, ce se ocupă îndeosebi de poeții metafizici englezi, dar urmărea geneza esteticii romantice a infinitului. (*The Breaking of the Circle*, Northwestern, 1949). Tot problema infinitizării, dar — de această dată — a universului reprezintă obiectul unei alte cărți (*From the closed World to the infinite Universe*, Johns Hopkins Press, 1957), veritabilă privire panoramică informată de istoria științelor și a filosofiei și aparținînd lui Alexandre Koyré. Simptomatic pentru discuția noastră e faptul că prima versiune a acestei cărți o constituie un ciclu de conferințe ținute de autor chiar la Universitatea Johns Hopkins și chiar în anul sosirii acolo a lui Georges Poulet (1953). [19]

Incursiunea istorică și analitică a lui Georges Poulet nu e, deci, singulară. Ea contribuie alături de alte sinteze la definirea unei paradigme a modernității și la deslușirea originilor ei. Pentru el, ca pentru atîția dintre gînditorii din descendența hegeliană, a înțelege ceva înseamnă a ști cum s-a format acel ceva, cum a apărut, mai exact, cum a putut să apară.

Concepția lui Georges Poulet era însă deja formată și exprimată (măcar parțial ori implicit) în momentul debarcării în Statele Unite, așa încît sugestiile primite acum nu explică decît insistența asupra figurii cercului. Altele au fost lecturile și întîlnirile lui decisive: cunoașterea lui Rivière și a lui Du Bos, reve-

lația produsă de *De la Baudelaire la suprarealism* a lui Marcel Raymond, „cea mai mare carte de critică din secolul nostru"[20], cum va declara mai tîrziu.

Descoperirea „cercului" e precedată în cazul lui de descoperirea „distanței interioare"; în absența acestei experiențe, înțelegerea figurii ca atare ar fi fost, fără îndoială, alta. Iată de ce secularizarea cercului înseamnă pentru el secularizarea conștiinței și, în genere, modernizarea este echivalentă cu subiectivizarea. Simbol al divinității omniprezente și omnipotente în evul mediu, cercul sfîrșește prin a deveni, în reprezentarea lui Poulet, o imagine a conștiinței subiective. *Metamorfozele cercului* cuprind, așadar, și un fel de *genealogie a conștiinței individuale*.

Dar descoperirile la care îl conduce urmărirea metamorfozelor cercului au pentru Georges Poulet o valoare profund reflexivă. N-am greși, cred, dacă am vorbi chiar de o funcție euristică a figurii însești. Prin intermediul cercului, autorul își reprezintă mai bine fenomenele conștiinței și, mai mult, se apropie de un adevăr interior. Cercul servește drept model al conștiinței artistice și al celei intelectuale în genere (la care criticul tinde să aducă, de regulă, conștiința artistică, fără să aibă deloc sentimentul că o reduce astfel). Din acest punct de vedere, cele două texte, în același timp programatice și confesive, din finalul *Conștiinței critice* (1971) pot fi citite retroactiv.

Nu dispunem aici de spațiul trebuitor fie și unei sumare discuții pe marginea lor. Conștiința precede, condiționează și chiar generează creația. Orice operă își are originea într-un act de conștiință, orice operă este „înainte de toate" conștiință și orice critică este „inițial și fundamental" o critică a conștiinței — spune, în rezumat, Poulet. Din reperele trasate în vederea unei fenomenologii a criticii se poate deduce un model sferoidal al operei ca emanație a conștiinței autorului ei. Opera se naște din acțiunea radiantă a conștiinței, așa cum cercul se naște — reprezentare neoplatonică sau chiar pitagoreică — din iradierea centrului. Cercul devine astfel o figură a spiritului creator.

Unitatea operei e asigurată de unitatea conștiinței, de indivizibilitatea prezenței ei. Conștiința creatoare se regăsește întreagă în orice operă a aceluiași autor și în orice parte a acestei opere.

Devreme ce la originea ei se află un focar central de energie, fiecare dintre componentele sale se găsesc — ideal — la o distanță egală de acesta. Cercul se naște ca dilatare a centrului, opera apare ca o dezvoltare a unui *cogito*. Formula cartezianã e interpretată din perspectivă fenomenologică de către Georges Poulet și aplicată procesului de creație intelectuală pe care și literatura e făcută să-l ilustreze. *Cogito*-ul astfel înțeles nu mai înseamnă descoperirea existenței, ci a gîndirii cu care aceasta se află într-un raport de simultaneitate. Moment inițial de intuiție pură, inauguratoare, în cadrul căreia cunoașterea coincide cu creația și meditația cu emoția, *cogito*-ul reprezintă la Georges Poulet revelația unui proiect de autor.

Criticul nu studiază timpul și spațiul în sine, ci pentru a ajunge prin ele la un centru care le valorifică. Așa cum singur mărturisește, Georges Poulet și-a găsit rostul în critică în momentul în care a sesisat importanța *cogito*-ului ca problemă, ca reper teoretic și practic. Cunoașterea de sine a scriitorului corespunde cunoașterii de sine a criticului prin intermediul căreia se și clarifică. Cuvîntul *cogito* reverberează aici la puterea a doua. El are în critica pouletiană o semnificație profund reflexivă, nu numai una instrumentală.

O preocupare tematică (cercul) pare să fi fost, deci, provocată (și) de un mod de gîndire, dacă nu cumva e mai probabil ca însăși configurarea temei să fi grăbit conștientizarea lui. Constituirea demersului critic al lui Georges Poulet va fi trecut printr-o propedeutică a cercului. În descrierea făcută de el procesului hermeneutic — „de la subiect la subiect prin obiecte“[21] — se poate recunoaște tot un model circular. Gîndirea sa este ea însăși, asemeni aceleia a lui Claudel (cum o structurează criticul), „întotdeauna circulară și întotdeauna totală“.[22] N-ar fi deloc exagerat, așadar, să susținem că, în istoricul „metamorfozelor cercului“, gîndirii criticii a lui Poulet însuși, i se cuvine un loc.

* * *

Pentru autorul nostru problematica cercului e reductibilă însă în genere la problematica centrului, adică a subiectului. Și,

în orice caz, funcția lui modelatoare. Raportul între conștiința creatoare și conștiința critică e un raport între două centralități. Confundînd cu bunăștiință cunoașterea de sine cu creația de sine și văzînd opera ca pe o emanație cogitativă (avîndu-și originea într-un *cogito*), criticul nu e departe de a crede că „toate direcțiile sînt date deodată în centrul perceptiv și ordonator".

Cogito-ul ar deține, deci, opera *in nuce*. Procesul ei de configurare pare să fie conținut, progresia — lipsită de noutate esențială. Autorului nu-i rămîne decît să dezvolte implicațiile unor intuiții primare. Formarea se arată a fi pre-formare. Opera nu e o căutare, o tatonare în necunoscut, cît îndeplinire a ceva dinainte gîndit. „Werde was du bist" — ar putea fi principiul acestei evoluții. Poulet însuși nu spune altceva în legătură cu unitatea vieții mentale și, implicit, a ființei noastre: „Sîntem cînd mai pe larg, cînd mai pe scurt, în chip mai succint sau mai explicit, mai dens sau mai amănunțit, ceea ce n-am încetat nici o clipă să fim." [23]

Modul însuși de a gîndi și de a scrie al lui Georges Poulet, strategia discursului său nu sînt fără legătură cu o asemenea reprezentare. Criticul face, de obicei, la început afirmația cea mai radicală cu putință și abia după aceea pe cele intermediare care ne îngăduie să înțelegem cum a gîndit; el începe prin a ocupa pozițiile cele mai înaintate, riscante chiar, spre a le da apoi treptat o acoperire demonstrativă. Ordinea discursului său e, așadar, regresivă, debutînd cu concluzia și desfășurînd-o apoi pe larg printr-o mișcare *à rebours*. Nu-i aici nici o retorică, în nici un caz nu e o căutare de efecte șocante, e o fidelă transcriere a propriei gîndiri care chiar așa funcționează și procedează.

„Preformismul" concepției lui Poulet vine, pe de-o parte, din privilegiul absolut acordat subiectului, pe de altă parte, din echivalarea gîndirii cu creația în genere și, implicit, cu arta. Nu trebuie să ne mire, așadar, tendința criticului de a reduce discuția operei literare la centrul ei cogital. Într-adevăr, opera generică pe care ne-o descrie Poulet în eseurile lui pare mai sigură în substanța ei intelectuală și mai puțin sigură în materialitatea formei sale, considerată periferică și lipsită de importanță. Cercul operei pe care o vizează criticul lasă impresia

că are doar centru (*cogito*-ul) și că e lipsit de circumferință (obiectivarea formală). Căci circumferința conștiinței — despre care, totuși, vorbește uneori — nu înseamnă, în raport cu marginalitatea acordată mijloacelor formale, decît tot un centru. La el, centrul se dispensează de circumferință, așa cum subiectul se dispensează de obiectele sale (vezi finalul la *Fenomenologia conștiinței critice*).

Nu numai în cazul-limită pe care-l evocă Poulet însuși (tablourile lui Tintoretto contemplate la Scuola din San Rocco) dar, în genere, în mai toate studiile sale, atenția i se concentrează de predilecție spre un „centru fără imagini"[24], spre un subiect care nu e empiric, dar nici artistic, ci *teoretic*, întrucît proiectează, într-o generalitate transcendentă tuturor formelor. Acest eu pare orientat, de fapt, nu atît spre creație, cît spre cunoașterea creației. Așa cum și-o reprezintă Poulet, conștiința se cunoaște pe sine creînd, nu se creează — și nu creează — cunoscînd.

Relația intențională dintre conștiință și creație e mereu redefinită, dar nu la nivelul operelor particulare, ci la acela al unei subiectivități creatoare, surprinse programatic — din oroare față de limitele materiale ale formelor — într-o stare de pură potențialitate. Meditația izolatoare a criticului se fixează asupra unui subiect care se gîndește pe sine proiectînd, nu executînd, care e pe cale de a-și gîndi opera, nu pe cale de a o face. Numai în acest fel gîndirea se poate confunda cu creația, cu o creație care nu e încă operație și nici, cu atît mai puțin, expresie. Prin operație se ajunge la o operă, or pe Georges Poulet nu-l interesează opera literară ca atare, ci — cel mult — posibilitățile spirituale ale unui anumit scriitor.

Sîntem aduși astfel într-un moment mai mult decît inițial al procesului creator, cînd totul nu e decît activitate strict mentală, fecunditate anterioară cuvîntului. Și sîntem aduși — aici e paradoxul — nu altfel decît plecînd chiar de la texte, de la secvențe anume alese ale căror semnificații sînt prelungite printr-o logică descendentă pînă la o origine imaginară în abstracțiunea ei.

Insistența asupra procesului de creație în genere și a momentelor de început îndeosebi, invocarea permanentă a unei

conștiințe tutelare pot produce ușor impresia că Georges Poulet profesează *o critică genetică*.[25] Desigur, nu una de tip tradițional, care să confunde scriitorul cu omul, ci una de tip modern, care să caute punctul de plecare al operei în profunzimile conștiinței sau ale inconștientului. „Prin freamăt începe totul la Baudelaire."[26] „Prin acest punct unic totul începe (la Rousseau)."[27] „De la început, la Rilke apare spațiul..."[28] „Totul începe aici (la Jorge Guillen) cu prezența unei realități pur obiective."[29] Etc. Asemenea propoziții nu sînt rare în exegezele lui Poulet.

Ele sînt însă departe de a ne situa la începuturile controlabile ale unei activități creatoare (debut de carieră, debut al gestației unei opere anumite etc.). Cînd Poulet spune „Totul începe..." el dă o indicație logică, nu cronologică. Pe el nu-l interesează cum a început efectiv un scriitor, ci cum ar fi putut să înceapă, dacă istoricul și logicul n-ar urma traiectorii diferite. Elementele de biografie istorică și intelectuală nu sînt utilizate decît în măsura în care „intră" în scenariul său critic, adică îl susțin. În rest, se dispensează de ele cu o constantă nonșalanță pe care nu ezită să și-o asume principial, metodologic.

E semnificativ interesul său pentru momentul logic al începutului, nu organic al nașterii. Nașterea însăși nu e altceva pentru Georges Poulet decît trezirea la viața spirituală, conștientizare a existenței. El nu cercetează și nu invocă datele istorice și biografice care au determinat o anumită atitudine existențială a scriitorului, ci condițiile ei de posibilitate, condiții pe care le descoperă prin deducție, nu prin analogie. Filiera lui e, încă o dată, logică, nu genealogică.

Deosebirea e aici, de fapt, una între o logică, s-o numim, *practică* și alta *teoretică*. Poulet nu ne spune din ce cauză gîndește într-un anumit fel un scriitor anume, ci cum se desfășoară gîndirea lui. *Cum* decurge, nu *din ce (de unde, de cînd)* decurge. Cu alte cuvinte, el vede într-o anumită idee nu consecința unei atitudini practice, a unei presiuni sau pulsiuni, ci a unei alte idei care e de presupus că a precedat-o în lanțul reconstituibil al raționamentului. Și așa, din treaptă în treaptă, pînă la „început" sau mai departe, acolo unde începutul însuși se caută pe sine în plină virtualitate.

S-a înțeles că ancheta criticului se desfășoară într-un plan ideal, că el scrie o *istorie internă a gîndirii*, o istorie care nu explică aproape nimic — și din acest motiv riscă să pară unora ciudată, dacă nu chiar aberantă —, care implică însă aproape totul. O imaginație prospectivă în retrospectiva ei (dar termenul trebuie aici desprins de orice temporalitate istorică) împinge semnificațiile textului extrapolat înspre origini teoretice tot mai îndepărtate, pînă cînd originea însăși se pierde, adică legătura de orice fel cu textul încetează, și comentariul nu mai vorbește decît despre latențele speculative ale spiritului... și ale exegetului.

I se întîmplă, nu odată, lui Georges Poulet să ilustreze devenirea gîndirii unui scriitor cu citate scoase din texte a căror simplă datare ar trebui să-i interzică ipoteza. El dă în logica sa reconstitutivă o anumită aserțiune ca decurgînd din alta care se dovedește a fi însă ... posterioară în timp. Criticul nu numai că se dispensează de cronologie, dar o și sfidează. Textul care deține mărturia unui „început" e ulterior altuia care pare — cel puțin așa rezultă din decupajul comentatorului — să-i facă ecou. Numai că, așa cum vede Georges Poulet lucrurile, ecoul poate fi aici în ambele sensuri, înainte, dar și înapoi. Raportul de consecuție se desfășoară în afara timpului măsurabil.

Arbitrara procedură este, din perspectiva lui Poulet, normală, căci el nu privește numai operele unui anumit scriitor în totalitatea lor simultană, dar viața însăși în „continuitatea recurentă a activității mentale."[30] În cursul exegezelor lui, timpul nu e, de fapt, unul cronologic, ci unul „arhetipic".[31] Termenul îi aparține lui Marcel Raymond și e atribuit metodei critice pouletiene cu un sentiment amestecat, de admirație și de contrarietate. Răspunsul lui Poulet conține mai mult decît o recunoaștere: „Tocmai pentru că viața noastră este în fiecare clipă repetabilă și terminabilă, cred că îmi pot îngădui s-o retrasez conform cu ceea ce dumneavoastră numiți *tipul* ei, nu conform cu cronologia. Dacă asta dă iluzia unei cronologii înșelătoare, faptul nu trebuie să ne îngrijoreze: să indicăm numai datele exacte și cititorul să aibă posibilitatea să restabilească, dacă vrea, ordinea biografică. Sînt tot felul de reguli emise de vechea Uni-

versitate și bazate pe sistemul lansonian, de care (...) avem datoria să nu ținem seama." [32]

Antibiografismul autorului reiese din asemenea pasaje — ce se pot oricînd înmulți în sprijin — cu toată claritatea. Manipularea liberă a timpului, de fapt, a textelor în timp, se justifică prin urmărirea unei ordini strict interne, ordine căreia nu-i răspunde obligatoriu un paralelism al manifestărilor exterioare. „Acum"-ul la care se referă criticul deseori aparține unui poem sau, mai sigur, unei faze a gîndirii poetice, a conștiinței poetice, care e oricum înglobantă și față de totalitatea căreia, oscilațiile, ezitările, revenirile sînt nuanțe interne, nu semne ale unei deveniri perceptibile, verificabile.

Fondîndu-și apoi demersul pe ipoteza unei deveniri conștiente a creației, el își poate permite să refacă procesul într-un mod care îi atribuie exemplaritate și, drept urmare, să treacă peste unele incidente biografice sau nepotriviri cronologice. Coerența lecturii sale se stabilește și se lasă verificată în planul *logicului pur*, care depășește atît *cronologicul*, cît și *genealogicul*, *psihologicul*, *analogicul*. Meditația criticului aprofundează — fără a-și fi propus un asemenea obiectiv — destinul divergent al logicului față de istoric, opoziția între *curgere* și *decurgere*.

Critica lui n-are, deci, cum să fie numită genetică. Deși în afara unei cauzalități obiective, proiectul ei rămîne, totuși, unul reconstitutiv. Poate că n-ar fi inexact să numim această încercare de reconstrucție mentală — *critică generativă*. Urmărind deci, nu un proces de geneză, ci unul de generare — și nu a textului, ci a gîndirii. Ea urmează traiectoria „gîndului întors asupra gîndului" (C. Noica) dezvăluindu-ne cum se implică și se antrenează unele pe altele diferitele aserțiuni și cum se articulează într-un sistem personal de gîndire.

Această critică descoperă sîmburele de cugetare prezent în cel mai aparent întîmplător și inocent gest, actul de conștiință care călăuzește, totuși, sentimentele și chiar senzațiile. Apelul la tipare ale minții, la categorii ale intelectului probează odată mai mult trecerea de la psihologic și moral la teoretic. Totul se abstractizează și exegetul desfășoară întreaga experiență spirituală a lui Amiel, de pildă, sub semnul alternanței între forța centripetă și forța centrifugă. În mai mare măsură decît la alți

critici ai conștiinței, asistăm în paginile de analiză ale lui Georges Poulet la o decondiționare psihologică a literaturii înseși.

Dintr-o asemenea perspectivă e firesc să se producă în comentariul criticului o aducere la unitate a tuturor textelor unui autor, a temelor și atitudinilor sale, ca manifestări ale conștiinței de sine și ale unei gîndiri personale. Totul se unifică — și se rafinează — spre a servi la recompunerea unui univers mental inconfundabil. Reflexele devin în interpretarea lui Poulet reflecții, nuanțele concrete devin (adică sînt făcute să presupună) disociații mentale. Procesul de abstractizare e extins pînă la miresme și sonorități. Senzația (vezi comentariul consacrat chiar în *Metamorfozele cercului* lui Baudelaire) devine *reverberație*, contactul direct, i-mediat, e înlocuit de ecoul lui — în trecut, ca și în viitor — într-un cuvînt, de implicațiile lui.

Tocmai pentru că peisajul e unul mental, devine posibilă transpoziția — „qui pro quo intelectual" (Baudelaire) — prin care răspîndirea fumului unei pipe sau a parfumului unei flori trăduc o „evaporare a ființei". De altfel, diversitatea în genere, întîlnită nu numai la Baudelaire, dar și la alți scriitori, nu face, în interpretarea lui Poulet, decît să accentueze unitatea „tenebroasă și profundă" [23]. Această unitate este una a gîndului.

Predilecția criticului se îndreaptă evident, spre opere care fac dovada capacității intelectuale a autorului lor, deși tendința sa este, așa cum am văzut, de a recupera aproape totul ca act de gîndire. Această lărgire a definiției gîndirii nu rămîne însă fără consecințe asupra definiției artei, care se lărgește la rîndul ei. Totul e gîndire, inclusiv imaginea poetică sau picturală, eseul nu mai mult decît poemul; dar, pe de altă parte, totul e considerat artă, eseul nu mai puțin decît poemul. De aici și atenția egală acordată poeziilor, prozelor, corespondenței, jurnalelor, articolelor etc., în absența oricăror diferențieri generice sau măcar a unei disocieri între textele autobiografice și cele dotate cu autonomie artistică.

În ciuda acestei perspective care nu e numai unificatoare, dar și principial egalizatoare, convocînd toate scrierile unui autor să depună mărturie despre conștiința lui, Georges Poulet se oprește mai des și mai îndelung asupra pasajelor confesive, declarative, teoretizante chiar. *Cogito*-urile înseși, ca momente

privilegiate de maximă conștiință, de maximă comprehensiune și deschidere intelectuală, sînt căutate cu precădere în asemenea secvențe. Bineînțeles că Poulet e departe de a folosi în stare brută declarațiile auctoriale. El elaborează cu răbdătoare sagacitate acest material, să-i zicem, documentar, îl pune în relație și în valoare.

Dacă nu e o comoditate această practică preferențială, rămîne, totuși, o inconsecvență. Ea contrazice însuși conceptul lărgit de gîndire pe care încearcă să-l impună Poulet. De ce să nu credem că o metaforă poate conține o experiență spirituală la fel de semnificativă ca și o profesiune de credință? Chiar dacă mărturia celei dintîi e indirectă și implicită, participarea conștiinței nu poate fi pusă la îndoială. Întrebarea este însă: a cărei conștiințe?

Altă întrebare: conștiința stăpînește cu adevărat toată opera, mai precis, controlează întreaga ei devenire? Care operă? — ar trebui să întrebăm însă, mai întîi. În sfîrșit, conștiința de sine dă seama despre o realitate sau despre o iluzie? Este întotdeauna autorul ceea ce crede el că este? Dar care autor? — am putea întreba, încă o dată, în replică.

Pentru a răspunde la aceste întrebări ar trebui mai întîi să elucidăm raporturile complicate care se stabilesc în teoria și, mai ales, în practica pouletiană între conceptul de *cogito* și acela de *distanță interioară*. (O vom face, probabil, în alte circumstanțe.) Neapărat necesar este, deocamdată, să remarcăm că o distincție netă între *conștiința intelectuală* și *conștiința artistică* lipsește la Georges Poulet și, în consecință, dată fiind concepția sa referitoare la funcția anticipatoare a conștiinței, lipsește, de asemenea, definiția — fie și implicită — a operei literare. Creația artistică în genere nu e diferențiată de creația de idei și nici, bineînțeles, creatorii respectivi.

Arta este gîndire, repetă deseori Georges Poulet. Nimic mai adevărat. Cu atît mai adevărat cu cît, în concepția lui, gîndirea, departe de a fi incompatibilă cu imaginația, o pune din plin la contribuție. Dar, dacă arta e gîndire, nu înseamnă că și reciproca e valabilă. Există o artă a gîndirii, dar desigur că nu orice gîndire poate fi taxată drept artă. Autorul nostru nici nu spune așa ceva, însă lasă să se presupună, cîtă vreme nu pune

nici o condiție gîndirii spre a o considera creatoare în sens artistic. El face aproape totul spre a omologa literatura ca gîndire, dar foarte puțin pentru a omologa actul de gîndire ca act artistic.

Pe de altă parte, filosofia nu e și ea, ea în primul rînd, gîndire? Este fără îndoială, meritul lui Poulet că refuză filosofiei exclusivitatea gîndirii dar, atribuind-o și literaturii în egală măsură, specificitatea acesteia din urmă e pierdută din vedere sau, mai exact, trecută cu vederea. Cu radicalismul său caracteristic, criticul afirmă fără să ezite că nu există „nici o deosebire fundamentală între textele literare și textele filosofice". Ceea ce le unește, spune el, e faptul că sînt generate de „un act de conștientizare inițial".[34] Dar prezența conștiinței nu reprezintă decît, cel mult, *genul proxim* al unei definiții. Diferența specifică e dată de sensul diferit în care *operează* conștiința în cazul operei literare și în acela al operei filosofice, amîndouă rămînînd angajate în cunoaștere și în creație.

De fapt, nu numai sensul, dar și modul în care se manifestă conștiința diferă, firește, de la literatură la filosofie. Procesul însuși de creație artistică îl poartă deseori pe autor dincolo sau dincoace de proiectul său inițial. Asemenea abateri vor fi recuperate, reintegrate, reasumate de către conștiința auctorială: ceea ce nu înseamnă că devenirea operei nu-i va fi scăpat acesteia pe alocuri. Devierile pot să nu fie caracteristice pentru conștiință, ele au însă consecințe în structura operei, deci rămîn caracteristice pentru ea. De-a lungul procesului creator (artistic) se manifestă nu numai conștiința de sine, *autoconștiința* (care, de altfel, nu e în mod obligatoriu creatoare), ci și creația de sine, *autocreația*. Critica generativă a lui Poulet nu ia însă în considerație procesul de *autogenerare* a operei.

Mai mult decît atît, pentru Poulet, între procesul intelectual și realizarea lui artistică nu e nici o diferență esențială. El nu vede aici nici un salt ontologic. Opera se reduce la unul sau mai multe *cogito*-uri și se confundă cu ele. De aceea și pune criticul atît de intens la contribuție textele programatice ale autorilor studiați. Într-adevăr, în aplicațiile sale, el se adresează cu precădere momentelor de reflexivitate explicită, pasajelor metaliterare ale operelor și, nu o dată, chiar paraliteraturii.

Ceea ce teoretic înseamnă o lărgire a conceptului de literatură (consecutivă lărgirii conceptului de gîndire) se dovedește a fi deseori în practica critică a lui Poulet o îngustare: din ansamblul operei el reține meditația asupra literaturii, din complexitatea ei artistică — dimensiunea intelectuală, din țesătura inextricabilă a imaginilor — înlănțuirea de idei.

Așa cum singur declară, scopul său este de a oferi un dublet abstract al operei. Ceea ce realizează, de fapt, este un *analogon* al conștiinței care stă la originea operei. Este aceasta o conștiință *în act*, o conștiință operațională? Da și nu, căci criticul o surprinde în act, dar nu în actul formării, ci în actul gîndirii, mai precis, în actul formării gîndirii, nu în al formării operei.

Opera îl interesează ca o construcție mentală și rareori o singură operă, de obicei, ansamblul operelor unuia și aceluiași autor. Critica lui e o critică a conștiinței, dar nu neapărat a unei conștiințe artistice, o dovadă fiind oferită și de faptul că se ocupă nu numai de texte felurite (ficțiune, memorialistică etc.), dar și de autori feluriți, printre aceștia, deseori, filosofii. Năzuința formativă de ordin artistic nu îl mobilizează în chip deosebit, am spune chiar dimpotrivă. Conștiință a conștiinței, critica sa reprezintă un mod de cunoaștere călăuzit de o gnoseologie nespecifică.

Paradoxal prin consecvență dezinteresul lui Georges Poulet față de forme, față de expresie, cu alte cuvinte, față de ceea ce e mai diferit, mai caracteristic, de la o operă la alta, de la un autor la altul. Perspectiva lui rămîne, totuși, una critică, adică diferențiatoare. Numai că el deosebește autorii prin felul cum gîndesc, nu prin felul cum scriu.

Avem în persoana sa un reprezentant contemporan — cel mai strălucit, fără îndoială — al unei vechi direcții în critica și estetica europeană — *esențialismul*, taxat de către o parte din metodologii secolului nostru drept „eroare esențialistă". Punctul său de vedere riscă mereu să pară unul nonestetic și cîteodată chiar este. El evită confuziile elementare ale esteticului cu eticul sau cu etnicul, dar confundă în deplină cunoștiință de cauză valoarea estetică cu valoarea intelectuală, mai exact, reduce valoarea estetică la esența ei intelectuală.

În contextul acestei orientări esențialiste, Poulet se deosebește totuși... esențial prin faptul că nu e preocupat atît de conținutul de idei, cît de modul lor de articulare. Nu ce se gîndește, ci *cum* se gîndește are importanță pentru el. Însuși *tematismul* său se lasă redefinit de acest accent particular. Temele pe care le vizează el sînt teme largi, categoriale (timpul, spațiul, conștiința de sine) ce nu pot defini, luate în sine, un scriitor sau altul. Totul e cum sînt resimțite și gîndite de către fiecare în parte. Răsfrîngerile acestea sînt întotdeauna personale și hermeneutica pouletiană tocmai viziunea personală încearcă s-o recompună. Deși își caută elementele într-un *gen proxim*, așa cum am văzut, ancheta lui sfîrșește prin a descoperi combinația unică, sinteza de fiecare dată specifică, ireductibilă.

În măsura în care are în vedere *semnificatul* literaturii și nu *semnificantul* ei, critica lui Poulet e o critică *extrinsecă*. Dar acest semnificat nu e unul exterior, devreme ce e constituit de activitatea creatoare a subiectului. Prin obiectul lăuntric pe care-l vizează, cît și prin gestul identificării pe care-l presupune, abordarea lui poate fi considerată interioară. Interioară dar, totuși, nu imanentă.

* * *

Dacă Georges Poulet vede în cerc un model posibil al operei este pentru că așază în centru conștiința și pe circumferință, adică la periferie, — forma. Dar cercul poate servi drept model și demersului interpretativ nu numai celui creator. Bineînțeles, interpretarea calchiază figura operei după cum și-o imaginează.

Cercul filologic, de pildă, așa cum l-a trasat Leo Spitzer (coleg, și el, cu Poulet la „Johns Hopkins"), secularizînd o îndelungată tradiție hermeneutică, presupune drumul de la circumferință spre centru și înapoi, de la semnele verbale către un etimon spiritual a cărui consistență e verificată mereu prin revenirea la texte. Aici elementul decisiv îl constituie circumferința (expresia textuală), de a cărei parcurgere cît mai exactă și mai completă depinde stabilirea centrului (spiritul creator).

Dar mai poate exista și un alt tip de schemă interpretativă circulară pe care l-am numi (cît se poate de aproximativ) cercul *critic*. Acesta este un cerc de emanație, în constituirea căruia elementul hotărîtor îl constituie centrul. Traseul parcurs acum este de la centru la circumferință și înapoi. În centru se află autorul cu determinările lui (sociale, temperamentale etc.) care se răsfrîng asupra operei. Dacă în cadrul cercului filologic tendința era de epuizare a determinărilor circumferențiale, aici se tinde spre explorarea determinărilor centrului. O relație cauzală se stabilește în ambele cazuri între circumferință și centru, între exterior și interior ; deși sensul mișcării, adică al cercetării, e diferit, atît cercul filologic cît și cercul critic recompun și explică un proces de geneză artistică.

Un loc cu totul aparte ocupă în acest context critica lui Georges Poulet. Ea nu procedează de la o circumferință spre centru (itinerarul filologic și formalist), nici de la centru spre circumferință (traseul criticii genetice). Dacă se plasează de la început în centru, nu e pentru a-i afla determinările, ci pentru a-i exploata potențialitățile. Nu centrul, deci, nici — cu atît mai puțin — circumferința, ci un fel de centru al centrului — iată ce pare să fie obiectivul ei. Această interiorizare crescîndă merge de la *cogito*-ul stabilit la implicațiile lui.

Cogito-ul ca descoperire de sine repetată revelator nu e altceva decît o trecere a implicitului în explicit. Nuanțele apărute nu contrazic identitatea fundamentală, astfel încît evoluția însăși nu e pentru Poulet altceva decît o conștientizare crescîndă. Criticul nu insistă însă asupra datelor care au precedat și provocat acest *cogito*, nu e interesat de geneza lui obiectivă, de cauzele lui extreme, ci de consecințele lui logice, de generarea lui în arcanele intelectului, de implicațiile lui.

Dacă tendința obișnuită a exegezei este aceea de a aduce implicitul la explicit, procedura obișnuită a lui Poulet este mai degrabă contrară : de aducere a explicitului la implicit. El implicitează explicitul mai degrabă decît explicitează implicitul. Întemeierea pe *cogito*, pe maxima deschidere a conștiinței, îl obligă să plece de la explicit, nu de la implicit. Critica lui e o critică *implicativă*, nu explicativă, stabilind conexiuni logice,

nu cauzale — și nu între centru și circumferință, ci în interiorul centrului însuși. Acesta e spațiul interiorității subiective și intersubiective.

Deși itinerarul său e descris ca fiind unul „de la subiect la subiect prin obiecte",[35] aceste obiecte nu reprezintă decît locuri de trecere și nu referințe indispensabile. Dimpotrivă, tendința sa mărturisită rămîne aceea de a ajunge la o „subiectivitate fără obiecte".[36] La polul opus acestei tendințe se situează o critică formalistă ce consideră numai circumferința — structurile formale ale operei — fără nici o legătură cu vreun subiect creator.

*

* *

Problema formei nu poate fi evitată în nici un comentariu consacrat criticii lui Poulet: autorul nu numai că nu acordă atenție practică realităților formale ale operelor, dar își și principializează atitudinea, de cele mai multe ori în termeni hotărît negativi. Pentru el instaurația formală nu reprezintă încoronarea procesului creator într-o figură definitivă și memorabilă. Opera e văzută mereu pe cale de a se face, ca o activitate spirituală continuă, nu ca o materie închisă în limitele unui obiect: „Orice operă nu e numai rezultatul formal al unei activități mentale, ea este activitatea însăși; ea nu e floare ori fruct. E însăși creatura mirosind floarea și gustînd fructul!"[37]

Organicitatea operei — ca emanație a unei conștiințe personale — resimte forma ca pe o îngrădire. Proteismul spiritului nu poate fi reținut de nici o limită materială: „E o caracteristică a operei de a-și crea structurile și de a le transcende, vreau să spun, de a le distruge."[38] Să nu luăm această afirmație numai *ad literam*. Criticul sezisează aici cu acuitate un fenomen care ține de intimitatea procesului creator: o operă izbutită nu se lasă redusă la o schemă formală, absoarbe toate convențiile, adică le depășește; nu „înghețată" într-o formă decît dacă e mediocră. În acest sens trebuie să înțelegem ideea pouletiană a operei ca eliberare de structuri, nu ca fixare într-o structură.

Opera rămîne, pentru el, esențial devenire, procesualitate, activitate mentală continuă — fie că intră în dialogul receptării, fie că își reiterează creația. Imuabilitatea formei e un principiu pe care Poulet — atunci cînd nu-l ignoră — îl concepe doar pentru a-l respinge. După cum respinge și punctul de vedere clasic (și modern, totodată) care absolutizează forma considerînd-o definitivă și confundînd-o cu opera însăși. În reprezentarea lui, forma pare lipsită de continuitate, de permanență. Ea nu e altceva decît *loc de trecere* între conștiința auctorială și conștiința receptoare sau critică. Devenirea operei e urmărită în metodologia lui pînă la configurarea textului — dar nu inclusiv, ci exclusiv — și reluată apoi în reprezentările cititorului. Dialogul între conștiința creatoare și conștiința critică face abstracție de materializarea formală. El se poartă între două subiecte prin intermediul unui obiect, la rîndul lui, subiectivizat.

Căci opera de artă nu poate fi nici o clipă („nici un milimetru", spune Poulet) separată de spiritul care o însuflețește. Altfel, ea recade în condiția unui obiect cu care comunicarea devine imposibilă. Tratînd acest obiect ca pe un „obiect de artă" și amănunțindu-i din afară frumusețea, nu vom face altceva decît să „plecăm genunchiul în fața vițelului de aur".[39] Împotriva imanentismului formalist, Poulet susține că „spiritul precede și depășește orice formă."[40]

Această din urmă afirmație vine să contrazică însă — cel puțin aparent — ideea inseparabilității formei de spirit. Se încorporează spiritul în forme sau le depășește? Problema tocmai aici e: mișcarea spiritului nu e una de încarnare, susține Poulet, nevoind să urmeze itinerarul hegelian, ci, dimpotrivă, de dezincarnare. Altfel spus, forma e inseparabilă de spirit, nu invers. În universalitatea lui, spiritul e transcendent oricărei forme și — principial — neîncorporabil în ea. Prezența spiritului într-o formă apare, deci, ca o concesie care, dacă se răsfrînge decisiv și pozitiv asupra acelei forme, nu înseamnă, totuși, decît o tulburare a purității spirituale.

Iată, de pildă, ce îi scrie Georges Poulet lui Marcel Raymond, marcînd o „afectuoasă diferență" între punctele de plecare ale fiecăruia: ...„punctul prim al demersului dumneavoastră nu constă în sezisarea actului de conștiință (al scriitorului, al artistu-

lui), ci în ceea ce e împlinirea acestuia, opera formată. Aceasta comportă, bineînțeles, caracteristici determinate (ca la Wölfflin) a căror definire considerați că e datoria dumneavoastră inițială. Dar asta înseamnă să sezisezi viața spirituală în punctul ei de cădere, adică de restrîngere, de pietrificare și de formulare, cînd interioritatea congelată se metamorfozează — vai! — în exterioritate."[41] Operația de formare e, deci, pentru Poulet, sărăcire, închistare, pierdere a intensității spirituale, reificare.

În altă parte, dar de-a lungul aceleiași corespondențe fructuoase cu Marcel Raymond, autorul *Metamorfozelor cercului* scrie următoarele: „Am citit și răscitit Shakespeare. Și citind, n-am găsit decît tot pe Shakespeare. N-am regăsit, nici măcar n-am «găsit» *Macbeth*, *Lear* sau *Homlet*. Acestea sînt, *à la lettre*, niște fantome ce se risipesc pe măsură ce spiritul meu se absoarbe în aprofundarea celui ce s-a sprijinit pe ele în trecere înainte de a merge mai departe și a revela puțin din el însuși în această trecere. Explorarea lui Shakespeare e imensă, inextricabilă, inepuizabilă. Explorarea oricărei opere a lui, ca atare, nu va aduce niciodată decît remarci pseudoingenioase cu privire la sforile piesei, adevărul psihologic al personajelor, asamblarea părților și meritele relative ale iambului și ale versului alb!"[42]

Simptomatic în fragmentul de mai sus mi se pare faptul că *operele* însele, în ciuda „pietrificării" lor, se dizolvă, copleșite fiind de spiritul creatorului lor. Nu acesta este, deci, o prezență fantomatică, ci ele, operele, formele. Îndemnul la o privire de ansamblu și la comunicare cu conștiința creatorului se lasă aici îndelung meditat, ca și critica acută la adresa oricărui formalism.

Preocuparea pentru formă („exterioritate obiectivă") împiedică accesul la „adevărata interioritate". Luată în sine, adică în afara activității spirituale, orice formă e moartă. Cu îndrăzneala caracteristică modului său de gîndire, Poulet merge pînă la capătul acestei idei: „...formele sînt făcute spre a fi supte. Odată ce le-am exprimat sucul, viața, trebuie să aruncăm coaja. Nu trebuie, mai ales, să ne oprim niciodată, dar absolut niciodată, la forme."[43]

Forma ca o „coajă", forma artistică! Imprudența acestui punct de vedere aparținînd, totuși, unui critic literar este de-a dreptul fascinantă. Nu e greu să ne închipuim răspunsul dat

de Marcel Raymond acestui antiformalism atît de radical încît se dezinteresează de valoarea artistică, spre a nu spune că o disprețuiește. Pentru fondatorul „școlii geneveze" — și, desigur, nu numai pentru el — „în orice operă de artă ceea ce se spune e inseparabil de modul în care se spune".[44] Și, într-adevăr, ceea ce se pierde în reprezentarea lui Poulet — pierdere fatală pentru specificul estetic — e tocmai unitatea operei înțeleasă ca o concrescență a spiritului și a formei.

Dar pentru el spiritul și forma sînt incompatibile. Prezență subiectivă, experiență intimă, spiritul e „dincoace sau dincolo de orice formă".[45] Cît privește forma artistică, aceasta e lipsită de pondere spirituală, constituindu-se doar ca un sistem de „trucuri", ca o mizã tehnică, superficială. Ea nu poate fi considerată decît din afară. Această analiză externă se opune înțelegerii interne pe care o reclamă spiritul. Forma are aici o opacitate impenetrabilă, în vreme ce spiritul e finalmente translucid, calitate ce favorizează gestul identificării. Pe scurt, spiritul e o realitate non-obiectivă și non-formală.

Dar nu există, totuși, o formă a spiritului? Georges Poulet nu se grăbește să răspundă afirmativ și răspicat la această întrebare din teama, probabil, de a nu fi nevoit să concedeze că ar exista și un spirit al formelor. Dar dacă, după el, spiritul e ireductibil la forme, formele sînt reductibile la spirit. Mai putem întîlni în textele sale și o altă accepție a formei, alături de aceea care o reduce la simpla tehnică, la exterioritatea obiectivă. E vorba despre un fel de *formă internă*, înțeleasă ca o „autonomie subiectivă", opusă acelei „autonomii obiective" pe care o cîștigă operele cînd sînt considerate în „aparența lor exterioară și în plenitudinea lor de obiecte."[46] Această formă internă constă într-o „unitate de ton, de elan, de concentrare interioară ce corespunde constanței profunde cu care o ființă gîndind și gîndindu-se își rămîne fidelă sieși..."[47]

Nimic mai interiorizat, deci, mai spiritualizat, decît această formă — singura pe care Poulet e dispus să o ia în considerație. Problema corporalizării neputînd fi evitată, recunoașterea ei se face cu prețul unei substituiri de termeni: „Fără îndoială, nu există formă fără o apariție corporală pe care o locuiește și o vivifică; dar forma nu este în sine corporală, ea e o

entitate spirituală ce caracterizează corpul, ea este, într-un fel, sufletul acestui corp." [48] Forma nu mai e, deci, corp, ci spirit. În treacăt fie zis, rezerva față de forme a criticului pare să-și aibă originea în oroarea sa față de corp ca atare, calificat nu doar o dată drept „elementul impur, obtuz, aș spune chiar obscen și opac prin excelență". [49]

Concepția lui Poulet în ansamblul ei este construită în opoziție cu reprezentări empirice de toate nuanțele. În privința formei s-ar putea spune că ea sfidează convingător chiar evidențele, nu fără a ne apropia în trecere de sensul profund al actului creator: „...un tablou de Renoir sau de Monet, ca și un poem de Verlaine, sînt activități ale spiritului servindu-se de corp pentru a spiritualiza însăși experiența corporală." [50] Ideea unei forme interne părea să fi apărut sub pana lui Poulet drept urmare a dialogului purtat în timp cu Marcel Raymond și ca o concesie făcută acestuia și lui Jean Rousset, alt bun prieten atent la „realitățile formale ale operelor". În fapt, așa cum se poate cu ușurință remarca, nuanțele adăugate nu înseamnă altceva decît o fortificare pe vechile poziții. Dimensiunea spirituală acordată formei o face pe aceasta solubilă în conținut; nu conținutul se „dizolvă" în formă, ci invers.

Prin spiritualizarea formei, Georges Poulet se așază pe o platformă comună cu Croce, ale cărui păreri despre literatura franceză le detestă, în treacăt fie zis, dar al cărui antitehnicism îl împărtășește bucuros. Croce vorbea și el de o formă ce adoptă idealitatea conținutului și însăși coincidența imediată și echivalența intuiției cu expresia se explică în sistemul lui în acest fel. Poulet desfășoară însă pe larg acest proces, în căutarea unei inițiative anterioare formei artistice propriu-zise, raportată la care această formă riscă mereu să constituie un adaos, dacă nu o ... deformare. Mentalismul crocean se radicalizează, așadar, la autorul *Conștiinței critice* și se colorează violent antiformalist. Atunci cînd nu respinge sau nu ignoră pur și simplu problema formei, Georges Poulet o acceptă spre a o rezolva în planul interiorității conștiinței.

Nu este însă nici o legătură între conștiință și formă? Uneori înșiși autorii studiați îl obligă pe critic să-și pună această întrebare. Iată cum o rezolvă o dată, dezvoltînd o idee

claudeliană: „O putere capătă conștiința de sine cînd capătă formă. Iar formă capătă cînd se opintește în propriile-i limite." [51] Ceea ce amintește frapant formula lui Henri Focillon: „Prendre conscience, c'est déjà prendre forme". În *Conștiința critică* Poulet îl citează pe Focillon pentru conceptul de „viață a formelor" [52], dar formula de mai sus pare că o înțelege în felul său. Adică acceptă inerența formei, însă o echivalează cu lipsa ei de importanță: „...Formele îmi par a fi calități doar inerente obiectelor" [53] — scrie el la un moment dat, dînd o explicație dezinteresului său pentru ele. Formula lui ar putea fi: „Prendre forme, c'est prendre conscience", subliniind tocmai omniprezența conștiinței și importanța ei capitală.

Concepția lui Georges Poulet poate fi reprezentată ca un basorelief în care gîndirea autorilor marchează plinurile și formele artistice concrete — golurile. Forma artistică rămîne la el o formă „en creux", în vreme ce conștiința este întotdeauna surplombantă, debordantă. Metodologic vorbind, el pune mai întotdeauna forma între paranteze spre a se ocupa exclusiv de conștiință.

Totuși, conștiința însăși nu e, la rîndul ei, condiționată formal? Răspunsul nu poate fi decît afirmativ, devreme ce pentru Poulet (vezi discuția din finalul *Conștiinței critice*) „elanul proteic" al spiritului trebuie să întîlnească o „voință stabilizatoare" care nu pot aparține decît formei. Și, la urma urmelor, *cogito*-ul nu este tocmai un asemenea nucleu stabilizator? În decursul aceluiași dialog epistolar cu Marcel Raymond, autorul lasă să-i scape o redefinire a *cogito*-ului ca „entitate formală unică" în care se întîlnesc „un moment de viață și expresia lui". [54] Evident, e vorba de viața spiritului care ocupă totul în reprezentarea sa și care se răsfrînge, bineînțeles, și asupra expresiei.

Rămîne oricum semnificativă această relație stabilită între viață și formă de către Georges Poulet. El nu acceptă forma decît ca viață, ca forță de coeziune și de compunere, nu ca o compunere gata făcută. Forma îl preocupă numai în măsura în care implică ființa. Se înțelege că pentru el forma — în versiunea în care îl interesează — rămîne un ansamblu mental, nu o concretizare materială. Emergență, nu contur definitiv.

Altfel spus, „momentul de viață" se confundă cu „expresia" lui: dar nu în sensul regăsirii momentului în expresia respectivă, ci, cel mult, invers.

Această formă internă e pusă în relație cu timpul, nu cu spațiul. Faptul că Poulet preferă o relație dialectică (cu Timpul) uneia statice (cu Spațiul) este iarăși cît se poate de semnificativ. Formalismul presupune întotdeauna, într-un fel sau într-altul, statism, în vreme ce fenomenologia conștiinței — care, așa cum observăm, tinde să-și anexeze și forma internă — propune o viziune dinamică asupra lucrurilor. Numai că *mișcarea* surprinsă de criticul nostru nu se desfășoară în timp, în timpul istoric, ci într-o atemporalitate logică, echivalabilă în multe privințe cu o pură spațialitate. În spațiu, cum observă Poulet însuși comentînd pe Rilke, „lucrurile nu mai decurg unele din altele."[55] Ele decurg însă în spațiul *mental*, acela pe care îl vizează demersul său. Consecuția, ca și dialectica, sînt, desigur, strict interioare.

Cît o ia în considerație, forma înseamnă, deci, pentru Poulet *formare*. Însă nu formare a expresiei, ci a gîndirii. Ancheta lui încearcă să surprindă acest proces, să-și apropie experiența conștiinței care a stat la originea operei. Atenția sa pentru formă se limitează la focarul de compunere reprezentat de gîndire. Modul de formare ca mod de gîndire, s-ar zice. Dar formarea nu e urmărită pînă la stadiul corporalizării, al verbalizării. Opera rămîne pentru Poulet o realitate mentală, nu verbală. De altfel, criticul nici nu se raportează la ea ca la o entitate, nu o consideră în sine, în unitatea și în autonomia ei, ci numai ca o componentă a unui ansamblu ilustrînd o conștiință. Conștiința cu care se identifică, așadar, criticul nu e conștiința care duce la o operă anumită, nu e o *conștiință operațională*. Ea nu e cîtuși de puțin conștiință a formei și nici, cu atît mai puțin, a formei artistice. Trecerea gîndirii din stadiul mental în stadiul verbal nu îl preocupă, repet, pe Georges Poulet. *Forma mentis*, deci, nu *mens formae* — acesta este obiectivul său.

Forma gîndirii, nu a operei, ca și cum gîndirea — în orice fel înlănțuindu-se — nu s-ar închide pînă la urmă în cuvinte și n-ar depinde (și) de ele. Cu atît mai mult gîndirea artistului,

a scriitorului. Va fi bănuit, oare, Georges Poulet că următoarea memorabilă frază a lui Rilke, inspirată de statuile lui Rodin — și citată chiar în *Metamorfozele cercului* —, poate fi folosită împotriva lui? Iat-o: „Oricît de amplă e mișcarea unei sculpturi, din orice loc infinit depărtat ar izvorî ea, fie și din profunzimile cerului, trebuie neapărat să se închidă asupra ei înseși, trebuie ca *marele cerc* să se încheie, *cercul de solitudine* care încinge orice operă de artă." [56] Acest „cerc de solitudine" nu e decît transcrierea metonimică a însuși conturului operei, a limitelor ei formale prin care se decupează și se înscrie în același timp în tehnosferă.

Oprită la *forma mentis*, ancheta lui Poulet nu dă seama despre raporturile deosebit de strînse, inextricabile, care se stabilesc între gîndire și formă înlăuntrul unei opere de artă. Poeții și filosofii se aseamănă, e adevărat în „punctul (lor) de plecare" pe care criticul ține să-l situeze „dincolo de expresia verbală". [57] Dar diferă tocmai prin caracterul nesubstituibil pe care îl cîștigă expresia în cazul celor dintîi. Nu numai conștiința se răsfrînge la ei asupra formei, dar și forma asupra conștiinței. Forma poate fi, la rîndul ei, determinatoare.

Și, în plus, există — trebuie să existe — o conștiință a formei, a formei artistice. Conștiinței de sine i se include (nu i se adaugă) intenționalitatea artistică, raportul intențional cu o operă concretă. Actul gîndirii se conjugă și se interferează cu actul configurării artistice. Forma gîndirii se întrepătrunde cu gîndirea asupra formei. Numai astfel conștiința de sine se poate ipostazia într-o conștiință a operei.

Ignorarea formei e gravă în fenomenologia creației artistice chiar din punctul de vedere al conștiinței. Căci forma reprezintă un obiect de meditație explicită sau implicită a fiecărui artist. Gîndirea lui oricît de impetuoasă se lovește de convențiile artistice cărora trebuie să li se plieze cel puțin pînă la un punct. Mai mult, un efect de gîndire poate să apară ca efect al unei forme. Gîndul poate fi provocat de rigori ale expresiei. Valéry a făcut pe această temă observații de netrecut cu vederea.

„Cercul" însuși — ca formă a minții — se încheie probabil la un moment dat pentru că ritmul poemului sau al frazei o

cerea în acel moment. Poulet nu acceptă însă nici o clipă ipoteza modificării gîndirii din cauza formei. Și atunci cînd o constată, o deplînge, o resimte ca pe o degradare. Pentru el, conștiința formei artistice e o conștiință deviantă. O mărturisire făcută lui Marcel Raymond, nu în „focul" unei dispute de idei, ci în trecere, și în legătură cu filosofii cărora le este îndatorat (Plotin, Nicolaus Cusanus, Giordano Bruno, Leibniz, „un pic" Schelling, Maine de Biran) sună cu atît mai revelator: „Există la aceștia texte pe care le iubesc ca pe niște poeme; poate chiar mai mult, căci nu găsesc în ele acea neplăcută căutare a unei reușite verbale prin care poeții, *în fond*, riscă să întoarcă spatele poeziei." [58]

Sînt mai multe lucruri de remarcat aici. În primul rînd, faptul că reușita de ordin verbal, expresia memorabilă, expresivitatea primesc o calificare negativă. Mai mult, asemenea inițiative riscă să vicieze nu numai gîndirea, dar însăși poezia. Atunci de ce sînt, totuși, invocate poemele drept repere în prețuirea și iubirea față de texte filosofice? Și de ce se întoarce în acest fel spatele poeziei, nu (numai) filosofiei? Cercul se închide din nou, căci revenim la o intensitate comună a „experienței inițiale" care e esențială și definitorie în concepția criticului și la care se reduce, în fond, investigația lui.

Mai spectaculos, mai „scandalos" (termenul îi aparține lui Poulet însuși) e faptul că preocuparea de ordin formal e taxată drept abatere iar forma însăși drept impuritate. În pofida unei îndelungate tradiții estetice, nu conținutul de idei riscă să fie „impur", ci forma care, prin performanța tehnică rîvnită, se insinuează în comuniunea înaltă și pură a conștiințelor, în dialogul spiritual, tulburîndu-le.

Fuga din formă a lui Georges Poulet, atît de ciudată, totuși, la un critic literar se datorează în primul rînd neîncrederii sale în limbaj, în capacitatea acestuia de a capta ceea ce îl precede. Acest „ceva" este „realmente important" și limbajul „îl disimulează întotdeauna." [59] Așadar, limbajul nu exprimă, ci ascunde, nu are ponderea spirituală dorită de critic. Limbajul ca formă materială, exterioară, rămîne opac și preocuparea sa pentru „forma internă" nu e decît încercarea de a reduce această opacitate. Efort de a capta sensurile înainte de a se al-

tera și de a se pierde prin așezarea într-o formă *(la mise en forme)* verbală. Dar se constituie ele înainte de această expresie și fără ea?

Dacă procesul de creație a poemelor s-ar opri în stadiul preverbal, ar mai fi ele ceea ce sînt? Prin ce s-ar deosebi de alte produse ale minții și cum am accede noi la sensurile lor? Lipsește în metodologia lui Poulet — precum în faimoasa pledoarie în favoarea existenței lui Dumnezeu — o garanție a existenței extra-mentale a lucrului gîndit. Nu e suficient să concepi sau să simți: mai trebuie să dai glas acestei gîndiri. Unicitatea expresiei spune ceva despre unicitatea gîndirii. Deși Poulet crede că unicitatea nu-i a formei, ci a gîndirii, gîndirea depinde la rîndul ei de expresie — și nu numai în efectele, dar chiar în cauzele ei. Sensul articulează textul, fără îndoială, însă și textul articulează sensul, mai ales cînd e vorba de un text literar.

Departe de a fi ceva „exterior, întîmplător și suplimentar"[60], forma se confundă în cazul artistului cu însăși viziunea lui. Tocmai prin formă această viziune se deosebește de aceea a filosofului care poate fi la fel de inspirat. Prin formă ieșim din planul gnoseologic comun poeziei și filosofiei spre a accede la o cunoaștere specifică, o cunoaștere directă, imediată. Nu prin valoarea intuițiilor se deosebesc poeții de filosofi, ci prin faptul că în cazul celor dintîi expresia păstrează *prospețimea contactului direct cu lucrurile*. Forța limbajului poetic rezidă tocmai în recuperarea acestei experiențe originare. Efectele limbajului artistic nu sînt, așadar, numai deviante. Priza directă asupra lumii e un rezultat al punerii în formă care poate fi concepută nu neapărat ca o degradare, ci, dimpotrivă, ca o intensificare.

Altfel în ce ar mai consta „darul poeziei" pe care Georges Poulet însuși îl invocă vorbind, în încheierea Colocviului de la Cerisy la Salle din 1967, despre raportul între critică și literatură? Critica e definită acolo ca o viziune indirectă mediată, ca viziune a unei viziuni: „Un orb căruia îi sînt împrumutați ochi, un surd care ajunge să audă, un nonpoet care primește darul poeziei, iată ce e un critic."[61] Poulet pune accentele în felul lui, dar ceea ce el prezintă drept miracol al identificării

critice este mai întîi un miracol al literaturii înseşi, un efect al viziunii artistice. Nu capacitatea de a vedea pur şi simplu, ci capacitatea de a pune în formă e specifică artistului şi „vederea" criticului e tot un ecou al ei.

Admirabil înzestrată spre a sezisa rădăcinile comune ale literaturii şi filosofiei, critica lui Georges Poulet pare menită să ilustreze ea însăşi o asemenea înrudire în spirit. *Ea* în primul rînd suportă definiţia dată de autor criticii în genere ca o „gîndire despre gîndire" sau — ceea ce la el se înscrie într-o aproape perfectă sinonimie — „literatură despre literatură". Diferenţele specifice, aşa cum am văzut, îi scapă, mai exact, nu-l interesează. Literatura îl interesează în „punctul (ei) de plecare" care rămîne comun cu acela al filosofiei şi al gîndirii în general. Nu se „coboară" la forme, la procedee şi la fraze, deci la exteriorizări materiale.

Forma internă, singura pe care o acceptă, nu e altceva decît forma gîndirii. În termenii lui Hjelmslev adaptaţi la discuţia noastră, am putea vorbi la Georges Poulet despre o *formă a conţinutului*. Forma conţinutului şi nu a *expresiei*, căci el respinge forma ca scop. Forma conţinutului şi nu *substanţa conţinutului*, căci demersul său critic se situează într-un plan logic şi epistemologic, nu într-unul ideologic, psihologic, sau etic.

Gîndirea înseamnă pentru Poulet interioritate şi chiar mai mult decît atît, potenţialitate. Orice preocupare formală diminuează însă apetitul pentru potenţialităţi, dacă nu îl descurajează cu totul. Forma internă e (şi) o încercare de a reduce incompatibilitatea între interioritate şi formă. Critica pouletiană rămîne o critică a interiorităţii subiective a conştiinţei, instalată programatic în afara oricăror criterii formale.

De vreme ce unicitatea operelor nu rezidă în forma lor, criticul se consideră dezlegat de o asemenea sarcină, oricum indispunătoare. Adevărul spre care tinde el este întotdeauna unul supratextual, spre a nu spune chiar ante-textual. Nevoind cu nici un preţ să rateze interioritatea conştiinţei, Poulet transformă opera literară, textul, într-un obiect mental, îl dematerializează în sensul că îl desprinde de formă şi îl subiectivizează.

Peste dificultatea transferului din planul mental în planul real, peste problema *obiectivării*, Poulet trece încă cu (prea) mare ușurință. Conștiința la el se caracterizează, leibnizian, prin insularitate și suficiență, avînd pretenția să conțină lumea în interioritatea ei. Scriitorul — și omul în genere — nu sînt însă închiși în cercul propriei interiorități. Comunicarea cu ceilalți nu se stabilește numai prin corespondențe în planul interiorității. Conștiința de sine nu ar putea exista, de fapt, numai în sine. Obiectivarea este inevitabilă, împreună cu o relativă înstrăinare ce poate fi înțeleasă și ca o transformare activă, nu numai ca o modificare suportată. Actul conștiinței și chiar cel al conștiinței conștiinței nu sînt suficiente pentru a asigura independența și nici măcar integritatea acestei conștiințe care se alienează la rîndul ei, cu atît mai mult în teritoriul imprevizibil al creației artistice. Absolutismul interiorității este, deci, intenabil. Puritatea intangibilă e intangibilă. Spiritul trebuie să accepte obiectivarea într-o formă (și alienarea prin ea) iar *cogito*-ul poate fi asumarea și a acestei alienări. Opera literară nu e numai conștiință, după cum nu e nici numai formă, ci raport între conștiință și formă.

* * *

Viața operelor de artă trebuie sezisată în complexitatea opacă a formelor sau în transluciditatea conștiinței de sine? Întrebarea va suna, desigur, retoric pentru Georges Poulet. Concepîndu-și însă comentariul ca pe un „dublet abstract" al operei, el înfruntă, pe de o parte, riscul superficial al linearității și monotoniei, pe de altă parte, pe acela mai grav, al reducției intelectualiste. Căci oricît de exactă ar izbuti să fie recompunerea în plan intelectual a unei inițiative complexe prin chiar artisticitatea ei, imaginea rezultată poate părea unilateralizantă, dacă nu chiar sterilizantă. Sînt riscurile criticii în genere, dar cu atît mai mult ale criticii lui Georges Poulet, orientată cartezian (totuși) spre un *cogito* și ignorînd cu bună știință dependența gîndirii de modurile artistice ale expresiei. Conotațiile literaturii, ambiguitatea ei, tind să fie aduse la un fel de univocitate intelectuală.

Paradoxul este însă că Poulet evită această reducție prin chiar excesul ei. Abstractizarea continuă la care supune el pagina literară, spulberîndu-i „misterul", e împinsă pînă la dimensiuni hiperbolice, și, într-un chip neașteptat, poetice. Comentariul lui ajunge în grabă de la un text anumit la actul de gîndire care l-a generat, de la acesta — și prin acesta — la marile categorii ale gîndirii și, mai departe, la posibilitatea însăși de a gîndi. De-a lungul acestui parcurs care presupune deseori trecerea prin aproximativ aceleași locuri — de unde și aparenta monotonie —, autorul risipește atîta energie speculativă, provoacă o asemenea debordantă proliferare a sensurilor încît ne dă impresia inepuizabilului. Conceptele cele mai aride sînt mînuite cu rigoare pasionată pînă la limita de semnificare, unde însă nu se închid asupra lor însele, dezvoltînd sugestii în continuare. Criticul pare călăuzit de ceea ce aș fi tentat să numesc o intuiție intelectuală infinită.

El atacă frontal opera, făcînd abstracție de forma ei concretă și „sărind" de-a dreptul în sens, fără nici un ocol prevenitor, fără precauții în fața „inefabilului" artistic. Lipsește din gesticulația lui orice retorică a răbdării sau a perplexității. Lumea literaturii este pentru el o lume în care sensurile există și sînt inteligibile, dacă nu raționalizabile. Trecînd peste forme, criticul se raportează la textul literar ca la o transparență, nu ca la o opacitate. Funciarmente neîncrezător în fidelitatea limbajului în genere și a celui artistic în special, Poulet preferă să le considere în transparența lor fie și deficientă, lacunară, decît să spere în promisiunea opacității lor. Transparența aceasta cîștigă însă treptat grație comentariului său o mare bogăție, consistența ei eterică devine de o mare complexitate. Transparența e transformată de fapt, în iradiere. Iradiere obținută printr-o sinonimie infinită, compensatoare replică a criticului la omonimia infinită a operei.

Să nu uităm însă că Georges Poulet pleacă, totuși, de la niște texte, mai exact, de la niște *secvențe*, chiar dacă le extrapolează fără prea mari scrupule de ordin filologic sau istoric. Aceste secvențe sînt în majoritatea cazurilor de natură *artistică* și, tîrîndu-le în abstract, criticul colorează implicit abstracțiunea. Prin raportarea unei imagini sau unei senzații la

dimensiunile abstracte ale timpului sau spațiului nu e generalizată numai experiența unei conștiințe particulare, dar sînt ipostaziate înseși marile categorii. Relația stabilită e, deci, bilaterală și reciprocă. Mișcarea energică de abstractizare e dublată de o concretizare aproape inevitabilă.

Georges Poulet nu ezită, de altfel, să se lase sugestionat de viziunea poeților, să apeleze el însuși la imagini și analogii, să facă din ele instrumente de analiză și descoperire. Spre a da un singur exemplu, universul e văzut o dată, pe urmele unui poet, ca un „agregat de fiori", ca o „pluralitate de flăcări pîlpîitoare".[62] Claudel (citat de Poulet) definea ideea ca pe „un instrument de captură, un soare de raze și palpe".[63] Definiție ce se poate răsfrînge și asupra criticului. Dar nu în sensul palpării abstractului, ci al viziunii lui. Căci dacă ochiul lui Claudel poate fi considerat un organ tactil („proptindu-se", cum spune exegetul, în obiecte), tactul lui Poulet e un tact, așazicînd, vizual. Simțurile lui se adună toate și se intelectualizează în vedere, o vedere pe care imaginația o transformă în viziune.

Pentru a închipui „o existență fără durată" nu e nevoie de o facultate poetică? Dar pentru a urmări „gîndul ce se afundă spre vîrful fugitiv al infimului"[64]? Obiectele mentale cele mai abstracte capătă la Georges Poulet o forță de prezență, un fel de concretețe recuperată care nu e decît un rezultat al însăși exactității definiției intelectuale.

Pentru el, simbolismul operelor e (numai) unul intelectual, răsunetul lor se reduce la semnificații, dar interpretarea sa prelucrează și aprofundează apoi aceste date intelectuale astfel încît echivalează complexitatea originară, dacă nu cumva o și depășește uneori. Plăcerea criticului de a călători în spațiul liber al închipuirilor minții, capacitatea de a vedea abstracțiunile îl așează pe Georges Poulet în rînd cu poeții. I se întîmplă, de altfel, nu o dată, să împrumute *el* autorilor comentați *vederea*, deschizîndu-le textele spre perspective pe care aceștia nu par să le fi întrezărit.

Nu gîndurile poeților le prelungește el, ci modul de a gîndi. Gîndirea lui e o gîndire înaripată, ca și aceea a scriitorilor și filosofilor pe care îi cultivă. Meditația sa e purtată me-

reu de un avînt intelectual și imaginativ care îl face aproape întotdeauna să-și pună probleme vaste, să contemple nu dependențele omului, ci puterile nesfîrșite ale minții lui. Critica sa ne instruiește mereu într-o ordine superior antropologică, într-o gîndire universală, concentrată asupra marilor categorii ale existenței.

Interioritatea care îl preocupă pînă la obsesie nu este anihilantă și nici măcar anemică, rarefiată. Conștiința interiorității e departe de a fi una a golului, a unui spațiu vacant, dimpotrivă, e conștiința unei lumi pline și totale. Ceea ce părea să se fi pierdut prin izolare și abstractizare se recîștigă prin această cuprindere largă a conștiinței și a gîndirii, prin capacitatea lor miraculoasă de a se deschide spre valorizări infinite.

Efortul însuși de analiză și interpretare al criticului nu e cîtuși de puțin sinonim cu o asceză, ci, din contra, cu o formă a plăcerii și bucuriei. Tema cercului nu răspunde, așadar, numai într-o circularitate a demersului critic, dar și într-un adevărat vertij de asociații și sugestii intelectuale.

Înclinația speculativă a criticului nu se confundă însă cu divagația și destulă vreme relația sa cu textele rămîne controlabilă. Dar în anumite momente — cele mai inspirate, cele mai pouletiene cu putință — criticul rupe legăturile și se avîntă înspre un spațiu în care ceea ce s-a realizat nu are mai multă pondere decît ceea ce s-ar fi putut realiza sau nu s-a realizat încă. În asemenea momente referirile la textul propriu-zis n-ar mai fi decît adaosuri la o gravitație de care mintea criticului ține cu orice preț să scape. Cunoașterea lui se dispensează de obiecte, așa cum subiectivitatea se vrea dezlegată de ele. Critica de identificare a lui Georges Poulet devine pe alocuri o *critică imaginară*, critica unui obiect (sau subiect) imaginar. Admirabilă în libertatea ei, plutirea aceasta nu este, totuși, irresponsabilă. Ea dă seama, dincolo de punctele ei de plecare, despre rațiuni ultime de consistență și coerență într-un plan care rămîne al idealității omenești.

Am văzut în ce măsură neglijează și depreciază Georges Poulet preocuparea pentru forma artistică, am văzut cît de

mare e neîncrederea lui în cuvînt. Cu toate acestea, cuvintele lui cad întotdeauna pe sensurile așteptate, scrisul lui are o eleganță și o exactitate, o proprietate abstractă ce produc deseori acorduri aproape muzicale. Efect al unei perfecțiuni atinse fără a fi rîvnită.

Deseori privirea, captivată de simetrii și de acorduri — nu de sonorități —, alunecă peste rîndurile discursului său fără să capteze imediat sensul, într-atît splendoarea frazei acoperă (în toate sensurile) splendoarea gîndirii. Paradoxal, textul său riscă să devină opac din chiar cauza strălucirii lui. În loc să conducă lumina, s-o lase (numai) să treacă, o emite el însuși. Asemenea pasaje trebuie recitite spre a redeveni verigi într-un lanț demonstrativ, spre a nu fi contemplate în sine. Dacă mai trebuia demonstrat că textul critic nu e doar un vehicol al unor idei (ce ar putea fi „transportate" și cu alte mijloace), această demonstrație e oferită de scrisul lui Georges Poulet. Ea e cu atît mai convingătoare cu cît e făcută împotriva voinței autorului.

* * *

„În orice lucru doarme un cîntec", spunea romanticul german. Nu în acest mod este Poulet un critic „muzical". Nu „melodia" literaturii o trăiește și o revelă el, ci capacitatea ideatică, veghea ei creatoare. Muzicalitatea lui e una a acordurilor intelectuale. *În toate lucrurile (literare) e treaz un gînd*, ar putea scrie criticul, rezumîndu-și concepția. Într-adevăr, el forțează totul să gîndească, să se trezească la o viață conștientă. E un deșteptător de conștiințe în sensul cel mai pur al termenului. Comentariul său face pagina de literatură să explodeze de sensuri, dar nu ca rezultat al unei facilități improvizatoare, ci, pur și simplu, al gîndului dus întotdeauna pînă la capăt.

Pentru el, a afirma centralitatea conștiinței înseamnă un mod de a menține sau de a restaura perspectiva umanistă asupra literaturii, de a se opune descentrării diferitelor metodologii critice postbelice. Nimic mai străin de concepția sa decît

subiectul descentrat și autorul absent propuse de structuraliști. Departe de a se lăsa antrenat de curentul de idei poststructuralist care, după „moartea lui Dumnezeu" (Nietzsche) a proclamat „moartea omului", el continuă să-l așeze în centrul cercului său hermeneutic. Cercul devine pentru el un instrument, o armă de apărare a valorilor amenințate ale ființei iar conștiința — un factor de stabilitate în plină explozie a formelor și structurilor.

Pentru autorul *Metamorfozelor cercului*, literatura nu este *formă* sau este cel mult o formă de gîndire și de cunoaștere, o experiență umană concentrată. Umanismul antiformalist al lui Georges Poulet, — care îl desincronizează de tendințele dominante în critica occidentală — îl apropie compensator de noi, proiectîndu-l ca model intelectual recuperabil.

Focalizarea atenției sale asupra „peisajului mental" al literaturii, analiza categorială a spațiilor imaginre, îndrăzneala ipotezelor și acuitatea abstractă a disocierilor sale pot avea în critica română contemporană eficiența unei binevenite cure de idei. Scriitorii noștri înșiși pot măsura, citindu-l, ponderea fondatoare a conștiinței de sine, importanța implicării ei în fiecare moment al actului creator. Cititorilor obișnuiți, cărțile lui Georges Poulet și *Metamorfozele cercului* în primul rînd, — le oferă, pe lîngă spectacolul de neuitat și de neconfundat al exegezei literare, un acces la *categorii* pe care filosofii nu știu și nu pot să le discute atît de atrăgător. Aș spune chiar — parafrazînd o formulă celebră — că s-ar putea afla din aceste cărți lucruri mai subtile și mai consistente despre timp și spațiu, despre fenomenologia conștiinței decît din textele gînditorilor specializați.

Iată cîteva motive pentru a crede în buna primire la noi a prezentului volum. Mai trebuie să mărturisesc, totuși, că Georges Poulet însuși a ținut să fie tradus în România, țară de care, cum îmi spunea, îl leagă „o veche simpatie". A făcut tot ce depindea de el în acest sens — și chiar mai mult decît atît. Să-i fim recunoscători lui Georges Poulet nu numai pentru generozitatea conștiinței sale critice !

NOTE

1. S. Bratu — *De la Saine-Beuve la Noua Critică*, Univers, 1973, R. Munteanu — *Metamorfozele criticii literare moderne*, Univers, 1975.
2. G. Poulet — *Conștiința critică*, Univers, 1979, trad. și prefață de Ion Pop.
3. Sarah Lawal — *Critics of consciousness*, Harvard, U.P. Cambridge, 1968, p. 75.
4. G. Poulet — *Les métamorphoses du cercle*, Flammarion, 1979, p. 486.
5. *Op. cit.*, p. 42.
6. *Op. cit.*, p. 27.
7. *Op. cit.*, p. 33.
8. *Op. cit.*, p. 35.
9. *Op cit.*, p. 42.
10. *Op. cit.*, p. 44.
11. *Op. cit.*, p. 24.
12. *Op. cit.*, p. 98.
13. *Op. cit.*, p. 480.
14. *Op. cit.*, p. 481.
15. *Op. cit.*, p. 44.
16. Id. — *Études sur le temps humain*, vol. I, *Introduction*, Ed. du Rocher, 1976, p. 47.
17. Id. — *Metamorphoses du cercle*, ed. cit., Postscriptum.
18. M. Bahtin — *Formele timpului și ale cronotopului în roman*, în vol. *Probleme de literatură și estetică*, Univers, 1982.
19. J. Starobinski — *Prefață* la *Métamorphoses du cercle*, Flammarion, 1979, p. 8.
20. G. Poulet — *Prefață* la *Littérature et sensation*, de J.-P. Richard, Du Seuil, 1954, p. 10.
21. Id. — *Conștiința critică*, ed. cit., p. 328.
22. Id. — *Métamorphoses du cercle*, p. 488.
23. M. Raymond — G. Poulet — *Correspondance*, J. Corti, 1981, p. 89—90.
24. G. Poulet — *Conștiința critică*, p. 312.

25. Este ceea ce susține, printre alții, și G. Bogliolo în studiul său *Identificazione e conoscenza* în vol. *Studi sull 'ugualglianza*, a cura di Corrado Rosso, Pisa, 1973.
26. G. Poulet — *Métamorphoses du cercle*, p. 407.
27. *Op. cit.*, p. 144.
28. *Op. cit.*, p. 501.
29. *Op. cit.*, p. 513.
30. M. Raymond—G. Poulet — *Correspondance*, p. 97.
31. *Op. cit.*, p. 80.
32. *Op. cit.*, p. 85.
33. G. Poulet — *Métamorphoses...*, p. 511.
34. Id. — *Conștiința critică*, p. 319.
35. *Op. cit.*, p. 311.
36. *Op. cit.*, p. 313.
37. G. Poulet — scrisoare către R. Wellek din 6 oct. 1956, *apud.* S. Lawall, *op. cit.*, p. 129.
38. *Ibid.*
39. M. Raymond—G. Poulet — *Correspondance*, p. 60.
40. *Op. cit.*, p. 59.
41. *Op. cit.*, p. 133.
42. *Op. cit.*, p. 62.
43. *Op. cit.*, p. 61.
44. *Op. cit.*, p. 66.
45. *Conștiința critică*, p. 309.
46. *Op. cit.*, p. 256.
47. *Op. cit.*, p. 256.
48. *Op. cit.*, p. 245.
49. *Op. cit.*, p. 250.
50. *Op. cit.*, p. 250.
51. *Métamorphoses...*, p. 582.
52. *Conștiința critică*, p. 310.
53. *Correspondance*, p. 242.
54. *Op. cit.*, p. 250.
55. *Métamorphoses...*, p. 505.
56. *Op. cit.*, p. 506.
57. *Correspondance*, p. 216.
58. *Op. cit.*, p. 220.
59. *Op. cit.*, p. 220.

60. *Op. cit*, p. 220.
61. *Les chemins actuels de la critique*, ensemble dirigé par G. Poulet, U.G.E., 1968, p. 276.
62. *Métamorphoses...*, p. 408.
63. *Op. cit.*, p. 482.
64. *Op. cit.*, p. 78.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuvînt înainte

Nu există formă mai „desăvîrșită" decît cercul. Nici mai durabilă. Cercul pe care-l descrie Euclid și cel pe care-l trasează matematica modernă nu numai că se aseamănă, dar se și confundă. Cadranul orologiilor și roata norocului trec intacte prin timp fără să fie modificate de variațiile pe care le înregistrează și le determină. Ori de cîte ori vrea să-și reprezinte întinderea, spiritul face să se miște aceeași curbă în jurul aceluiași centru. Oamenii din toate epocile s-au folosit întotdeauna de un fost compas, oricare i-ar fi fost deschiderea brațelor.

Forma cercului este, așadar, cea mai constantă dintre formele grație cărora izbutim să ne reprezentăm locul mental sau real în care sîntem și să situăm astfel într-însul cele ce ne înconjoară sau cele de care ne înconjurăm. Simplitatea, perfecțiunea cercului, aplicabilitatea lui continuu universală, fac dintr-însul prima din acele forme privilegiate care se regăsesc la temelia tuturor credințelor, servind ca principiu de structurare tuturor spiritelor. Iată ce scria istoricul de artă Focillon despre ele: „Aceste forme, definite cu mare limpezime și tăiate parcă într-o materie foarte dură, traversează timpul fără a fi afectate de el." Și adăuga: „Ceea ce se poate schimba este maniera în care diversele generații le pot citi, atribuindu-le conținuturi diverse".

Prin „metamorfoze ale cercului" trebuie, deci, să înțelegem aici nu metamorfozele unei forme prin definiție ne-metamorfozabilă, ci schimbările de sens la care ea n-a încetat să se preteze în mintea omului. Aceste schimbări de sens coincid cu schimbări corespunzătoare în modul ființelor de a-și reprezenta ceea ce e mai intim în ele, adică sentimentul legăturilor lor cu înlăuntrul și

înafara, conștiința ce o au cu privire la spațiu și la durată. Obiectul acestei cărți este de a redesena un anumit număr din aceste metamorfoze paralele. Carte scrisă more geometrico, *fără îndoială, cu o geometrie, însă, total subiectivă.*

Capitolul I

RENAȘTEREA

Cînd Dante descrie divinitatea așa cum îi apare la capătul călătoriei sale, el o reprezintă numai sub forma unui punct împrejurul căruia se stabilesc cercuri concentrice. Acesta este *Nunc stans*, punctul imobil al eternității, pe care îl înconjoară, raportîndu-i-se, punctele fluente ale timpului, după cum punctele unei circumferințe se raportează la centru. El este, în același timp, minimumul absolut, monada ce conține, în simplitatea principiului său, totalitatea numerelor, și maximumul absolut al mărimii.

Dacă punctul divin apare la sfîrșitul *Divinei Comedii* drept punctul terminal al acestui mare poem (avînd în vedere că Dumnezeu este limita de împlinire a oricărei vieți spirituale), e izbitor faptul că el apare drept punctul inițial al unui poem nu mai puțin ambițios, dar al cărui scop este exact contrar celui al lui Dante, anume *Microcosme* (Microcosmos) de Maurice Scève. Într-adevăr, Dante voia să descrie mișcarea prin care, pînă la urmă, totul sfîrșește la Dumnezeu. Obiectivul lui Scève, dimpotrivă, este de a descrie acea mișcare prin care, de la origine, totul purcede din Dumnezeu. Dumnezeul lui Scève nu mai este, ca cel al lui Dante, Dumnezeul cauzei finale ; ci acela al cauzei eficiente. Ca și, ceva mai tîrziu, *Semaines* (Săptămînile) lui Du Bartas, *Microcosmosul* lui Scève desfășoară efectele din ce în ce mai ample ale unui act cauzator prim care este, mai întîi, sesizat în el însuși, în însăși realitatea lui inițială și centrală. În acest sens, pare-se, trebuie înțelese primele versuri din *Microcosme*. Ele descriu un Dumnezeu care n-a creat încă lumea, a cărui putere creatoare nu s-a desfășurat încă, un Dumnezeu închis și condensat în el însuși, un Dumnezeu-punct :

„Prin Nimicul său închis se pecetluia în Întregul său,
Început de sine fără principiu și fără capăt,
Necunoscut, fără doar de sine însuși, cunoscător a
cîte toate
Ca fiind ale sale, prin sine, în sine închise :
Masă de dumnezeire înghemuită,
Fără de loc și fără de spațiu putînd fi măsurate,
Care altunde nu se poate afla decît în sine..."

Sensul acestor versuri nu pare îndoielnic dacă le apropiem de textele pitagoreice sau neoplatoniciene, care se referă la puterea generatoare a punctului. Să ni-l reamintim pe Plotin vorbind despre centru ca fiind „părintele cercului". De asemenea Hierocles, comentînd Versurile de Aur unde centrul este socotit „începutul cercului" (1). Proclus va spune : „Cercul este întru totul prezent la modul central în centru ; căci centrul este cauza, iar cercul este ceea ce e cauzat de acesta" (2). În sfîrșit, pentru Damascius, un alt neo-platonician, „centrul își conține laolaltă toate razele, dar anterior despărțirii acestora" (3). Într-un faimos pasaj comentat de întreg Evul Mediu, Dionisie Areopagitul reia această comparație. În capitolul V din *Noms divins* (Nume divine), Dumnezeu este identificat succesiv cu unitatea în care orice număr preexistă, și cu punctul central al cercului, unde „toate razele adunate într-același mănunchi există simultan" (4). „Primul în Nimicul său închis" al lui Maurice Scève, „masa de dumnezeire înghemuită" este monada pitagoreică sau plotiniană ; este de asemenea punctul central de unde, printr-o explicitare, va emana cercul cosmic ce se află implicat într-însul : *Esență plină în sine de infinitate latentă.*

Dumnezeu este, deci, pentru Scève, punctul de la care se umflă și înflorește sfera universului. Este chiar doctrina susținută de prietenul său Jacques Pelletier din Le Mans, într-o întreagă serie de scrieri poetice și teoretice.

De exemplu, în sonetul 42 din *Amour des Amours* (Iubirea iubirilor) :

„O, Tot ce ești cuprins în rotunjimea-ți !
O, limpede înălțime ! o, neagră adîncime !
O, unu, o, doi ! de la care întreaga lucrare purcede..."
(5).

„Unitatea, care reprezintă Punctul în Geometrie, scrie Pelletier în a sa *Arithmétique* (Aritmetica) (6), nu e Număr, ci numai origine a Numărului". Iar în *Usage de Géométrie* (Folosirea geometriei) (7) : „...Centrul Cercului trebuie considerat ca fiind admirabil în felul său. Cela ce aflîndu-se în adevăratul mijloc, și precum ca Punct anume, pare a nu avea nici o parte, totuși întru putere este prea-înzestrat. Căci nenumăratele linii care sfîrșesc la Circumferință, toate de asemenea se trag de la centru, și chiar cele conduse dinspre Circumferință sfîrșesc toate la Centru : pe care-l fac virtual infinit, ca și Circumferința".

Dar pasajul din Pelletier în care este exprimată în chipul cel mai strălucit poezia centralității și circularității se află în poemul *La Science* (Știința), folio 59 din ale sale *Oeuvres poétiques intitulées louanges* (Opere poetice intitulate laude) :

„Punctul care este pretutindeni și pătrunde în clipă,
Unul, care întru totul e număr și în afara lui dăinuie,
Acest cerc mare neted și acest Centru de unde purced
Toate liniile împrejur și la el se raportează,
Infinit întru efect, finit în aparență,
Al cărui Centru este pretutindeni, iar Circumferința..."

Lucrul cel mai curios în aceste texte de Scève și Pelletier nu este faptul că reiau, uneori cuvînt cu cuvînt, textele gîndirii pitagoreice și neoplatoniciene. Aceasta se înțelege de la sine și nu face, de altfel, decît să continue o tradiție neîntreruptă de-a lungul Evului Mediu. Dar, pe deasupra, poemele lui Scève și Pelletier tind să întemeieze o poezie nouă, a cărei originalitate constă în

adecvarea perfectă dintre un limbaj abstract și o gîndire abstractă, pe scurt, o poezie eminamente matematică. Fapt poate și mai important, această poezie matematică este totodată și o poezie energetistă, adică o poezie în care realitățile mentale se ivesc unele din altele, tot așa cum realitățile fizice au ieșit unele din altele sub acțiunea puterii creatoare a lui Dumnezeu. Astfel, mișcarea gîndirii poetice este strict analogă mișcării naturii, căci ele se supun, și una și alta, aceluiași proces. Universul și poemul care îl cîntă se desfășoară pornind de la același punct, urmînd aceleași direcții. Geneza cosmică și geneza poetică au aceeași obîrșie — și aceeași dezvoltare.

Aceasta este tema dominantă în majoritatea întinselor poeme științifice apărute către sfîrșitul secolului al XVI-lea și ai căror autori sînt în principal hughenoți. Albert-Marie Schmidt le-a studiat în mod strălucit.

Descriindu-l pe Dumnezeu anterior creației sale, Du Bartas nu-l prezintă altfel decît Maurice Scève. Dumnezeu „cerc perfect

Cu centrul pretutindeni și pe întreaga-i rotundă
întindere," (8)

se descrie pe sine însuși, în *Seconde Semaine* (Săptămîna a doua), în felul următor :

„Eu sînt acel ce sînt, în mine, pentru mine, prin
mine...
Obîrșia, sfîrșitul și mijlocul Totului,
Dar fără început, între nimic cuprins și făr-de capăt ;
Cu totul aflat astfel în mine însumi, în mine chiar
lucrurile toate
Sînt și vor fi închise ca-n propria lor matcă..." (9).

Principiu și matrice a lucrurilor, Dumnezeul lui Du Bartas este centrul de la care pornind se desfășoară creația, ca și circumferința în care aceasta e conținută. Acest caracter central și punctual al lui Dumnezeu este și mai evident într-un alt poem cosmic al epocii, inspirat de altfel din Du Bartas, și anume *Uranologie* (Uranologia)

de Edouard du Monin. Adresîndu-se Macrocosmosului, Du Monin îl salută în termenii următori :

„Te salut, o, Glob, o dată, de două și de trei ori,
Glob atît de cunoscut eternei Voci,
Căci creînd acest Tot, el ți-a urmat înfățișarea,
Ți-a luat tiparul rotund, al cărui chip frumos
Închide-n sine-un punct (semn al lui Dumnezeu puternic).
Căci după cum acest Punct nici adînc, nici larg sau mare,
Începe totuși și încheie liniile toate,
Din mijloc trase, la fel de însemnate,
Spre-nconjur : asemenea și Domnul
E cap și capăt acestei mari rotunjimi,
Deși eternitatea sprijinită pe-un punct
De-adînc, mare sau larg, nu este măsurată :
Acest Tot se naște din acest Punct, acest Punct mărginește totul,
(Așa) cum Dumnezeu acestui Tot îi este punct și capăt făr-de capăt“ (10).

Și cîteva rînduri mai departe, poetul exclamă cu uimire :

„Să vezi un corp solid întemeindu-se într-un punct,
Într-un punct ce nu e punct, de-ai sta să cercetezi !“

Dar dintre toți poeții de la sfîrșitul secolului al XVI-lea bîntuiți de simbolul Dumnezeului-punct și Dumnezeului-cerc, cel mai fecund în astfel de descrieri este catolicul Guy Le Febvre de la Boderie. El cunoștea și împărtășea ideile platonismului și neo-platonismului iar, împreună cu fratele său Nicolas, este autorul traducerilor din Marsilio Ficino, Pico de la Mirandola și Francesco Zorzi. La Boderie a trăit multă vreme în preajma lui Plantin din Anvers, acel editor care avea ca emblemă un cerc trasat cu compasul. Poemele lui sînt toate, aproape fără excepție, poeme ale centrului și cercului. Aceasta se vede pînă și în titluri. De exemplu în *Encyclie des secrets de l'éternité* (Enciclia tainelor

eternității), cuvîntul *enciclie* (s. tr.) desemnează o serie de cercuri îmbucate unele într-altele; în *Galliade, ou Révolution des Arts et des Sciences* (Galiada, sau Revoluția artelor și științelor), cuvîntul *galliade* (galiadă) este prezentat ca derivînd din verbul ebraic *Galal*, care înseamnă *reîntoarcere*. Toate cînturile ce alcătuiesc aceste două poeme poartă numele de cercuri. La Boderie vede peste tot numai cercuri. Suferind de accese de febră periodice, el se consolează urmărind aspectul ciclic al acestei boli. Într-un sonet din ale sale *Divers mêlanges poétiques* (Opere poetice diverse), el formulează astfel obiectul fundamental al poeziei sale:

„Dumnezeu fie obîrșie, fie sfîrșit și fie mijloc
Cîntecelor mele: înțeleapta-i providență
Fie argument uceniciei mele,
Osia și Centrul Cercurilor mele" (11).

Chiar de la începutul *Encicliei*, adică a lungului poem în care cîntă cercurile creației, La Boderie ne fixează atenția asupra acestui „centru-osie" unic al tuturor cercurilor sale.

Iată un fragment de dialog între poet și muza Urania:

„— Lumea nu este oare eternă în orice loc?
— De loc.
— Atunci a făcut-o cineva mai mare; Dumnezeu, deci, în loc.
— Acel loc." (11). *

Alături de Bruno în Italia și, ceva mai tîrziu, Traherne în Anglia, La Boderie este, dintre toți scriitorii, cel care a dat cele mai multe variații pe tema cercului sau a sferei cu centrul pretutindeni și circumferința nicăieri. Iată două exemple. Primul este extras dintr-un poem despre Treime, care face parte din *Hymnes ecclésiastiques* (Imne eclesiastice) publicate în 1578. De-

* Joc de cuvinte intraductibil: *point* are sensul de *punct* și de negație absolută (n. tr.).

talia semnificativ, poemul este dedicat unui alt prieten al lui Maurice Scève, Pontus de Thyard. Dumnezeu, spune La Boderie, este :

„Nesfîrșitul soare a cărui rotunjime dintîi
La nesfîrșit produce raze de lumină :
Și-atît din rotunjime, cît și din raza de preț
Etern izvorăște eterna căldură ;
E Cercul ne-mărginit, al cărui punct centric
Se află pretutindeni, și-al cărui înconjur sferic
Nu-l poți afla nicicînd, și din al cărui centru și contur
Cercuri și raze se nasc împrejur“ (13).

Dar pasajul cel mai surprinzător este probabil următorul, extras din Cercul șapte al *Encicliei*, dintr-un capitol unde, marginal, La Boderie trimite cititorul în mod expres la *Parmenidele* lui Platon :

„O, fericită priveliște io, io, să pot intra
În infinitul adînc ce se învîrtește în centru-i.
În el se mișcă centrul, el e tot nemișcător,
Ce numim Univers e Punctul Centrului său :
Și oarecum asupra lui se-nchide
Nencercuitul Cerc încercuind Enciclia“ (14).

În mod paradoxal, Dumnezeu este totodată centrul din care purcede universul și sfera infinită care-l conține pe acesta ca pe un punct. După tradiția cusană, Dumnezeu este și minimumul care este punctul și maximumul care este sfera. Minimumul se confundă cu maximumul. Dumnezeul final este identic cu Dumnezeul inițial, circumferința egală cu centrul și fiecare punct al sferei este centru.

De aici decurge faptul că, în chiar epoca în care, ca urmare a revoluției coperniciene, omul părea că avea să piardă poziția centrală ce o ocupase pînă atunci în calitate de locuitor al centrului absolut al lumii, el putea, pe de altă parte, să o recîștige și chiar să cucerească una mult mai avantajoasă, căci în orice punct

B.C.U. „M. EMINESCU“ IAȘI
LITERE

al lumii și al timpului, oriunde s-ar fi aflat, el putea să transforme acest punct într-un centru de investigare universală. În infinit orice punct e centru sau, ca să ne exprimăm ca Bruno, „universul este în întregime centru" (15). Este și lucrul de care încearcă să ne convingă, încă de la începutul secolului al XVI-lea, un eminent discipol francez al lui Nicolaus Cusanus, Charles de Bouelles, cu deosebire într-un poem latin, *Hecatodia de nihilo* (O sută /de moduri/ despre nimic), din care redăm următoarele patru versuri :

„Omne nihil pellit, vacuumque exterminat omne :
Mole sua complens, quod locus omnis habet.
Totque potest mindes, quotquot numerabis in illo
Centrorum notulas, signa vel exigua" (16).

Le-am putea traduce aproximativ în felul următor :

„Totul său umple nimicul, nimicește neantul,
Umplînd cu masa sa întreg cuprinsul eterului ;
Așa se face că orice punct infim din spațiu
E centrul și urma unui univers al său."

Deci, în orice punct infim al spațiului, sufletul omenesc se poate constitui ca centru al acestui spațiu, folosindu-se de el ca de o trambulină pentru a atinge și cuprinde întregul. Este ceea ce afirma deja Pico de la Mirandola în al său *De Dignitate* (Despre demnitate), discurs care avea să fie comentat de tot secolul al XVI-lea, pînă la Bérulle inclusiv : acesta avea să afirme în 1599, în *Traité des Energumènes* (Tratat despre posedați) : „Omul este ca un punct și un centru la care se raportează părțile lumii". Centru al lumii, asemenea divinității, gîndirea umană, iarăși asemenea acesteia, își poate propaga influența excentric : putînd fi comparată în această privință cu cercurile din ce în ce mai largi produse de o piatră ce cade în iaz. Tocmai de această imagine se folosește Le Febvre de la Boderie în Cercul șase al *Encicliei* :

„Și astfel, cu toate că din Inima și Centrul lumii
Sufletul clocotește și crește mlădițe și
pătrunde-mprejur
Printre mărunțaiele și membrele marelui Corp
Îmbucate-ntre ele și împletite unele-ntr-altele :
Și cu toate că nu numai un Spirit mulează în
învelișu-i,
Precum adormita apă, încetul cu încetul, cerc după
cerc,
Cînd o piatră-i aruncată, pornește să unduiască
Și de-aici mai departe ivește cută după cută ;
Sau precum glasul din gîtlej rostindu-se,
În aerul cuprinzător e-ncolăcit cu compasul :
Însă fără de ajutorul vreunui motor ascuns,
Cerc spiritual de nici un corp legat
Cu centrul peste tot iară circumferința
În nici un loc care ar fi (aceasta-i diferența
Dintre suflet și el), Sufletul n-ar străbate alergînd
Porii întredeschiși ai lumii înviorîndu-i.“ (17)

Lumea este deci un cîmp deschis, invadat de gîndirea omului. Acesta devine, într-o măsură din ce în ce mai mare, conștient de strania putere ce o are de a trimite o forță, izvorîtă din el însuși, într-un spațiu pe care îl parcurge în valuri succesive. „Gloria e ca în apă un cerc — Care nu încetează a se-ntinde“ (18), cîntă Shakespeare. Un alt elizabetan, Chapman, compară freamătul unui sărut cu o mișcare perpetuă care se propagă (19). De altfel, emoțiile îmbătătoare nu sînt singurele care se bucură de această putere de difuziune. Același lucru se întîmplă în cazul temerii, dorinței sau spaimei. Un contemporan al lui Malherbe, Jean Pierre Camus, concepe un fel de Emma Bovary a epocii care visează la un frumos iubit a cărui imagine îi bîntuie viața solitară : „Imaginația prizonierei noastre, spune el... este ca o apă stătătoare, care pe suprafața sa multiplică la infinit cercurile, la cea mai mică pietricică ce cade înlăuntru“ (20). — Prietenul lui

Camus, François de Sales, va scrie și el : „Și totul seamănă cu cercurile care se ivesc în apă cînd arunci în ea o piatră, căci se formează un cerc mic, iar acesta formează unul mai mare, și acesta, la rîndu-i, un altul“ (21).

Fără îndoială, într-unul sau altul din aceste texte, spațiul despre care este vorba nu este spațiul exterior. Adesea, omul Renașterii își trimite stările de spirit și gîndurile într-un fel de întindere imaginară. Spațiul acesta nu are importanță pentru ceea ce ne interesează. Fie că cercul al cărui centru este se extinde înspre înafară sau înspre înlăuntru, omul trăiește sentimentul unei lărgiri, iar acest sentiment este singurul lucru care contează. Împrejurul lui limitele cercului se retrag.

Aceeași imagine a pietrei aruncate în iaz este folosită de Du Bartas pentru a descrie progresele umanității :

„Căci precum piatra care, netezită, căzînd în apa
Unui iaz adormit, formează un mic inel
În jurul locului căderii și pe care-l măsoară
Cu blînda mișcare alunecînd pe suprafața
Acestei marmuri vălurite și cristal fremătător
Un șir de cercuri care-ntr-una cresc alcătuind...
Omul, zi după zi, cultivîndu-și înțelepciunea,
Face artele toate să curgă prin circumferință,
Pe măsură ce el deopotrivă crește și cete, cete
Roiește spornic prin acest mare univers“(22).

Înflorirea circulară a macrocosmosului cu începere din centrul divin creator devine deci, prin analogie, înflorirea, de asemenea circulară, a microcosmosului uman. Fiecare suflet este un punct de creștere, un centru iradiant creator al propriei activități sferice. În el însuși, fiecare suflet conține totul, virtual este totul. Dar această totalitate virtuală el trebuie s-o dezvolte și s-o realizeze. Încă Nicolaus Cusanus scrisese : „Activitatea umană constă în a explicita totul din afara ei

însăși, dar în cîmpul ei circular, în a extrage totul din virtualitatea centrului". (23). Paracelsus va folosi o formulă și mai laconică: „Omul este un sîmbure, universul un măr" (24). Ce altceva înseamnă aceasta decît că omul poate deveni universul, că este deja un univers potențial? „Minimumul este virtualmente maximumul" (25) zice Bruno.

Există multiple moduri prin care minimumul poate deveni maximumul. Cel mai direct este al cuceritorilor. Omul devine univers prin simplul fapt de a cuceri universul: s-ar putea scrie o carte întreagă (26) despre mitul eroului cuceritor în epoca Renașterii. Cuceritorul este o forță mai mult expansivă decît achizitivă. Este un punct care se răspîndește în cerc sau mai precis, un punct atît de umflat de forță încît nu se poate mulțumi să fie punct, trebuie să explodeze și să se extindă fără limite. Astfel se prezintă, de exemplu, cuceritorul visat de Marlowe, anume Tamerlan.

Dar mai sînt și alte moduri, mai puțin grosolane deși tot atît de eficace, de a cuceri lumea. De altfel, nu mai e vorba numai de lumea pămîntească. Omul se află acum într-un univers infinit unde fiecare punct, universul fiind infinit, este centru. Mai mult încă, acest univers infinit este lăcașul lui Dumnezeu însuși: „Cînd îți închipui, dincolo de lume, acest spațiu imaginar, scrie iezuitul Kircher, nu concepi neapărat neantul, ci plenitudinea substanței divine" (27).

A fi în centrul lumii înseamnă deci a fi în centrul infinitului, în centrul lui Dumnezeu. Fiecare clipă a vieții noastre precum și fiecare loc pe care-l ocupăm poate deveni astfel punctul de vedere și punctul de plecare dinspre care devine posibilă o extraordinară răspîndire a spiritului.

Dacă sufletul se întinde, faptul este posibil numai în imensitatea divină. Imensitate în care universurile sînt conținute ca niște lucruri. Spațiul lui Dumnezeu nu este gol. Dimpotrivă, el e plin de ființe. Și în fiecare din acestea este revelat un aspect al lui Dumnezeu. Spațiul

este infinita coexistență a formelor în care Dumnezeu vădește varietatea inepuizabilă a naturii sale. În orice loc din lume am fi, în orice clipă a duratei am ființa, ne aflăm în centrul totalității sferice de nedescris unde Dumnezeu se arată. Datoria omului este deci o conștiință cumva extatică a întregului care se dezvăluie în fiecare din punctele sale de existență.

La sfîrșitul Renașterii, la Bruno, în Italia, în Anglia, ceva mai tîrziu, la poeții numiți „metafizici", găsim o expresie admirabilă a acestui relativism totodată teologic și cosmic. Niciunde nu aflăm o expresie atît de înaltă, atît de entuziastă și care să întrebuințeze atît de continuu simbolul cercului, ca în proza și versurile lui Thomas Traherne.

„Un om liber, zice el, se mișcă într-o sferă de minuni..." (28).

Și pentru Dante sfera divină era minunată ; dar ea era alcătuită din minuni permanente și care, de altfel, nu se descopereau călătorului decît tocmai atunci cînd el înceta să călătorească și se oprea în loc întru contemplarea frumuseților eterne. La Traherne se petrece exact contrariul. El *se mișcă* în sfera minunilor ; îi mută deci întruna acesteia centrul și totodată o face mereu să-și schimbe înfățișarea în propriii săi ochi, astfel încît nimeni mai bine ca el n-a simțit întreaga varietate de puncte de vedere pe care o prezintă sfera ; după cum nimeni altul, în afară poate numai de Boehme, n-a avut într-un asemenea grad capacitatea de a cuprinde, în fiece moment de extaz, maximumul de spațiu și de durată. În sensul latin al unui termen pe care-l aprecia între toți, Traherne este poetul *capacității*.

„O iubire infinită n-ar putea să se manifeste într-un loc finit. Ea are nevoie de spații — infinite — pentru a se exprima și a se face simțită. Ea trebuie deci să umple întreaga veșnicie și întreaga omniprezență a lui Dumnezeu cu plăcerile și comorile sortite desfătării mele — și totuși ea trebuie să se manifeste într-un spațiu finit așa încît să mă facă în stare a mă desfăta de ea într-un centru.

Trebuie deci ca ea să se manifeste la infinit în cea mai mică clipă cu putință, făcîndu-mă în stare — în fiece clipă — să le percep pe toate celelalte. Ea este de două ori infinită căci sufletul meu este o sferă infinită așezată într-un centru" (29).

„O bucurie, o minune, o încîntare,
O taină sfîntă !
Sufletul meu este un spirit infinit.
O imagine a dumnezeirii

. . . . . .

O ciudată sferă de bucurie desfășurată
Care crește dinspre străfunduri,
Se răspîndește în toate părțile,
Și care, înrudindu-se cu Dumnezeu,
Rămîne ca un centru indivizibil
Învăluind în sine eternitatea" (30).

Dar dacă sufletul este un centru, Dumnezeu este centrul centrelor; toate celelalte centre se rotesc cu patimă în juru-i și tind către el. Poezia Renașterii nu este numai o poezie a centrului, ci, în același timp, și o poezie a revoluțiilor ce se produc în jurul centrului. „Așa cum cerurile se rotesc și sînt în permanentă mișcare asupra unui punct nemișcat, scrie cea dintîi Marguerite de Navarra adresîndu-se lui Champvallon, gîndurile, dorințele, afecțiunile noastre, mînate de acest mare demon, Iubirea, ni se rotesc și se mișcă neîncetat în jurul gîndului, început și sfîrșit al tuturor dorințelor noastre" (31).

Am putea crede că citim o parafrază a *Deliei*. Dar, în acea epocă, este vorba de un mod curent de a gîndi. Jean de Sponde va vorbi în aceiași termeni despre mișcarea giratorie a dragostei :

„Ea se rotește în jurul punctului statorniciei
Precum cerul se rotește în jurul punctului său" (32).

Divinul nu este deci numai centrul de unde emană universul sau gîndirea umană : el este totodată pivotul acestora, după cum e și cauza propriei rotiri. În *Astreea*, Tircis explică lui Hylas că Amorul este o divinitate și că, deci, nu poate dori nimic din afara lui însuși : „El este propriul său centru" (33). Fiind centru în calitatea sa de lucru dorit, Amorul este circumferință în calitate de mișcare a dorinței în jurul obiectului dorit. Asta și spune d'Urfé, în versuri ca și în proză :

„Aerul este voința mea care, liberă întru propria forță,
În jurul credinței mele se rotește întruna" (34).

Această modă de-a reprezenta activitatea amoroasă sub forma unui cerc în mișcare în jurul unui punct fix, era dealtfel atît de răspîndită încă din epoca Renașterii, încît Du Bellay chiar o parodia :

„Apoi un oarecine după ce, în chip subtil,
A găsit potrivirea fiecărui element,
Închipuie un cerc care tinde deopotrivă
Către centrul sufletului său !
Cerul lui este zugrăvit pe o frunte frumoasă,
Toate dorințele sale se leagănă în cerc,
Iar polii arctic și antarctic sînt
Frumoșii ochi ai doamnei sale" (35).

Și totuși, în ciuda ironiilor, moda cercului erotic, cosmic și teologic dăinuie pînă în plin secol al XVII-lea. Lazare de Selve începe un sonet cu observația că :

„Așa cum întreagă această lume are formă circulară,
Tot astfel fiecare parte alcătuiește de asemenea un
cerc activ"

...iar de aici el se înalță treptat pînă la contemplarea lui Dumnezeu — cerc infinit :

„Acest mare Rotund al cărui Centru
Este pretutindeni — atît de perfect
Și al cărui cerc este astfel, încît nu poate fi înțeles"

Și conchide :

„Omule, contemplă în tine două cercuri prețioase,
Sufletul, care vine din cer — trebuie să se întoarcă în ceruri,
Trupul, din cenușă făcut, trebuie să se întoarcă în cenușă“ (36).

Trupul — întorcîndu-se la materie —, sufletul — întorcîndu-se la Dumnezeu —, împlinesc deci și unul și altul un cerc și un ciclu. Dar întoarcerea sufletului la Dumnezeu nu este reprezentabilă nicăieri sub forma unei mișcări periferice. Dumnezeu cerc infinit, pe care sufletul îl invadează și-l străbate, este în același timp și Dumnezeu centru infinit, în care sufletul se cufundă. Întoarcerea sufletului este o întoarcere la centru. Punct de plecare, centrul e totodată și punct de ajungere.

Astfel se exprimă Jean de La Ceppède într-unul din sonetele din *Théorèmes* din care iată primele două versuri :

„Sferă inteligibilă, este neîndoios
Că centrul tău este pretutindeni — și că la el toate sfîrșesc.“

Comentînd el însuși acest sonet, La Ceppède adaugă : „Or, centrul acestei sfere este pretutindeni, așadar să spunem și noi împreună cu Trismegistul, adică toate la el sfîrșesc. Și întocmai ca toate liniile care sînt trase de la centru la circumferință, tot astfel lucrurile create purced de la Dumnezeu ca din centrul lor — și se întorc la el... Și după cum lucrurile create nu pot afla nici odihnă, nici desfătare dacă nu sînt adunate mănunchi la centrul lor, tot așa spiritul omului nu poate fi niciodată împăcat, nici îmbucurat pe deplin dacă nu este adunat și unit cu Dumnezeu precum cu centrul său“ (37).

Un alt poet al Contrareformei, iezuitul Lemoynes, vorbește la fel. Imaginea lui preferată este aceea a mării, dar o mare, dacă se poate spune așa — centrală, către care toate fluviile converg și în care se pierd :

„Mare fără țărm, zice el, inepuizabil centru
În care vine totul, către care totul merge, din care
Totul pornește și în care totul se întoarce..." (38).

Iar în alt poem, vorbind tot despre mare :

„Ea se umple veșnic fără ca vreodată să se reverse
Și prin aceasta chiar este aidoma acelui mare centru
Din care tot lucrul de-curge,
În care tot lucrul se-ntoarce" (39).

Această întoarcere și reabsorbire în centrul divin devine una din temele preferate ale misticii franceze din secolul al XVII-lea. Ca și pentru Ruysbroek, Juan de la Cruz sau Jean des Anges, mișcarea esențială a sufletului este, pentru quietiștii francezi, trecerea de la periferie la centru, dispariție progresivă a tuturor caracteristicilor de suprafață, simplificare a sufletului, cufundare a acestuia într-o nuditate centrală unde nu mai există decît Dumnezeu.

Juan de la Cruz cîntă astfel :

„O vie flacără a iubirii,
Cu cît drag mă rănești
În miezul cel mai adînc al sufletului !"

În admirabilul comentariu la aceste versuri, Juan de la Cruz își dezvoltă astfel doctrina despre centru :

„În limbajul de fiecare zi, scrie el, numim miezul cel mai adînc al sufletului punctul limită la care poate ajunge ființa sa, virtutea, puterea lucrării și a mișcării sale, punct pe care nu este în stare să-l depășească. Așa stau lucrurile cu focul și cu piatra. Ele au o anume virtute, o anume mișcare naturală și o anume forță pentru a ajunge în centrul sferei lor — pe care nu o pot depăși, dar unde reușesc să parvină și să rămînă, afară doar dacă sînt împiedicate de vreun obstacol... Or, miezul sufletului este Dumnezeu" (40).

Într-un foarte frumos vers, François Malaval va spune :

„Sufletul își caută centrul, iar corpul, mormîntul" (41).

Această căutare a centrului este una din temele preferate ale doamnei Guyon, care, de altfel, cunoștea foarte bine simbolul sferei infinite :

„Ființă de o nesmintită esență,
Cerc fără de început și fără de sfîrșit,
Care nu are circumferință
Centrul său aflîndu-se pretutindeni“ (42).

Iubirea pură este pentru doamna Guyon întoarcere la centru :

„...Iubirea ne atrage
Dinspre circumferință la unitate...
Mai întîi ne atrage, unește și concentrează
Puterile reunite într-un punct.
Cînd Dumnezeu stăpînește în întregime centrul,
Simțurile primesc și nu risipesc nimic“ (43).

Dar poate cel mai admirabil dintre poeții quietiști este Jean de Labadie, acest personaj ciudat care a trecut prin toate formele de religie, catolice sau protestante, fără ca nici una din ele să-l satisfacă, poate tocmai fiindcă el rîvnea la o religie fără forme, cerc fără limite și centru — abis. Și el cunoștea și prețuia simbolul sferei infinite. Vorbind despre Dumnezeu, spune :

„În cerc cu totul perfect, fără început și fără capăt,
Care, fără circumferință, își are centrul peste tot :
El are totul, este pretutindeni, ba chiar este un tot suprem,
Care, nefiind nimic, este totul și nu este decît însăși ființa“ (44).

Unul din cele mai frumoase poeme ale lui Labadie descrie unirea progresivă a sufletului cu acest Nimic-Tot care este Dumnezeul-punct. Este cel de-al treilea. Exercițiu al primei Decade din *Quatrains de piété chrétienne* (Catrene de smerenie creștină). Iată două catrene :

„Izvor de mulțime ! Slăvită unitate !
Din care, ca dintr-un punct, toate numerele decurg,

Către care iarăși ca spre propriul lor centru cu toate
se rostogolesc,
Cu ele împreună — primește-mă în Imensitatea ta...
O Dumnezeule ! Care singur ești Tot, unul și tot fără
înmulțire,
Izvor ce nu se scurge și centru ce nu se clintește !
Cînd fi-va voia ta ca linia mea să intre în a ta
unitate,
Și cînd apele mele, în tine oprindu-se, să nu mai
curgă ?" (45).

Dar epoca lui Labadie și a quietismului ne apropie de secolul al XVIII-lea. Contemporanii nu se mai mulțumesc să tune și să fulgere, împreună cu Bossuet, împotriva quietiștilor; ei îi persiflează, în primul rînd luîndu-le în batjocură centrele și cercurile. Este ceea ce face Fléchier într-o parodie în care pune pe un adept al iubirii să vorbească în felul următor:

„În ceea ce mă privește, eu mă îndrept direct spre
esența divină,
Mă opresc de-a dreptul la Dumnezeu, nu la puterea
lui,
La îndurarea lui, la veșnicia lui;
Știu să mă reculeg întreg în unitatea lui;
În rugăciunea sublimă în care pătrunde iubirea pură,
Liniile nu sînt nimic, trebuie mers la centru" (46).

NOTE

1. *Comentaires Sur les Vers d'or des Pythagoriciens* (Comentarii asupra Versurilor de aur ale Pitagoreicilor), trad. M. Meunier, 1931, p. 261.
2. *De decem dubitationibus* (Despre zece îndoieli), reprodus de P. Courcelles, *Les Lettres grecques en Occident* (Literatura greacă în Occident), p. 289. M. Courcelles consideră — pare-se că pe bună dreptate — că Boetius (Cons. IV., proza 6) a

fost influențat de acest pasaj. Rolul lui Boetius în dezvoltarea temei cercului a fost imens.

3. Cf. Ravaisson, *Essai sur la métaphysique d'Ariostote* (Eseu asupra metafizicii lui Aristotel), 1837, vol. II, p. 532.
4. *De divinis nominibus* (Despre numele divine), cap. V, art. 6.
5. *L'Amour des Amours* (Iubirea iubirilor), Lyon, 1555, p. 33.
6. Lyon, 1570, p. 13.
7. Paris, 1573, p. 9.
8. *Œuvres* (Opere), ed. U. T. Holmes, Un. of North Carolina Press, 1938, vol. II, p. 104.
9. *Ibid.*, p. 262.
10. Paris, 1583, p. 45.
11. Paris, 1582, f° 110 v.
12. Anvers, f.d., p. 28.
13. P. 171.
14. P. 116.
15. *«Possiamo affirmare che l'universo è tutto centro, o che il centro de l'universo è per tutto: e che la circonferenza non è in parte alchuna...» De la causa, principio et uno, Opere italiane* (Despre cauză, principiu și unu, Opere italiene), ed. Paul de Lagarde, Güttingue, 1888, p. 278.
16. *Liber de Nichilo* (Carte despre nimic), 1510, f° 75 v.
17. P. 103.
18. *«Glory is like a circel in the water*
Which never ceaseth to enlarge itself...»
King Henry the Sixth (Henric al VI-lea), First Part, Act I, Sc. 2.
19. *«And as a pebble cast into a spring,*
We see a sort of trembling circles rise,
One forming other in their issuing,
Till over all the fount they circulize;
So this perpetual-motion-making kiss
Is propagate through all my faculties,
And makes my breast an endless fount of bliss...»
Ovid's Banquet of Sense, Poems and minor translations, (Banchetul simțurilor al lui Ovidiu. Poeme și traduceri diverse), Chatto and Windus, 1875, p. 35.
20. *Alcime*, Paris, 1625, p. 116.

21. *A la Baronne de Chantal* (Către Baroana de Chantal), 7 martie 1608, citat de H. Bremond, *Histoire du sentiment religieux* (Istoria sentimentului religios), vol. I, p. 113.
22. *Œuvres* (Opere), vol. II, p. 154.
23. *«Humanitatis extat virtus omnia ex se explicare intra regionis suae circulum, omnia de potentia centri exercere.» — De conjecturis* (Despre explicații), Cartea II, cap. XIII, *Opera* (Opere), ed. Lefèvre d'Etaples, vol. I, f° LX r.
24. *«...Ist der mensch ein kern und die welt der apfel...» — Astronomia magna, Sämtliche Werke* (Opere complete), München, 1929, vol. 12, p. 164.
25. *«Minimum est virtute maximum...» — De triplici minimo et mensura* (Despre minimumul și măsura triplului), Frankfurt, 1591, p. 55.
26. Această carte avea să reia de altfel multe din intuițiile lui Burckhardt.
27. *«Cum igitur spatium illud extra mundum imaginarium imagineris, non nihilum, sed divinae substantiae plenitudinem in infinitum distensa ut concipias oportet.» — Iter extaticum caeleste* (Calea extazului ceresc), 1671, p. 436.
28. *«A liberal Man moves in a Sphere of Wonders...» — Christian Ethicks* (Etica creștină), 1675, p. 473.
29. *Centuries of Meditations* (Secole de meditații), ed. Dobell, London, 1908, p. 136.
30. *«O Joy ! O Wonder ! and Delight !*
O sacred Mystery !
My soul a Spirit infinit !
An image of the Deity !
. . . . . .
A strange extended Orb of Joy,
Proceeding from within,
Which din on evry side convey
Its self ; and being nigh of Kin
To God, did evry way
Dilate its self even in an instant, and
Like an indivisible centre stand,
At once surrounding all Eternity.»
My Spirit (Spiritul meu), ed. H. M. Margoliouth, p. 54. —

Despre Traherne, poeții metafizici și cercul, a se vedea frumoasa lucrare a lui Marjory H. Nicolson, *The Breaking of the Circle* (Desfacerea cercului), Northwestern, 1949.

31. *Lettre à Champvallon* (Scrisoare către Champvallon), fără dată.
32. *Poésies* (Poezii), ed. Boase-Ruchon, Genève, 1949.
33. *L'Astrée* (Astreea), ed. Vaganay, Lyon, 1926, vol. II, p. 262.
34. *Id.*, p. 301.
35. *Jeux rustiques* (Jocuri rustice): *Contre les Pétrarquistes* (Împotriva petrarchiștilor).
36. *Œuvres spirituelles sur les Evangiles de Carême* (Opere spirituale inspirate din Evangheliile postului mare), Paris, 1620, p. 5.
37. *Théorèmes* (Teoreme), vol. II, Toulouse, 1622, p. 144.
38. *Œuvres poétiques* (Opere poetice), Paris, 1672, p. 173.
39. *Id.*, p. 240.
40. *«Oh llama de amor viva — Que tiernamente hieres. De mi alma en el más profundo centro! — ...Aquello llamamos centro más profundo que es à lo que más puede llegar su ser y virtud y la fuerza de su operación y movimiento, y no puede pasar de allí; así como el fuego o la piedra que tienen virtud y movimiento natural y fuerza para llegar al centro de su esfera, y no pueden pasar de allí ni dejar de estar allí sino es por algun impedimento contrario... El centro del alma dios es.» — Llama de amor viva*, I (Flacăra de iubire vie).
41. *Poésies spirituelles* (Poezii spirituale), Paris, 1671, p. 41.
42. *Poésies et cantiques spirituels* (Poezii și imne spirituale), Paris, 1790, vol. III, p. 3.
43. *Id.*, p. 79.
44. *Les Saintes Décades de Quatrains de piété chrétienne* (Sfintele Decade din Catrene de smerenie creștină), Amsterdam, 1671, p. 39.
45. *Id.*, p. 71.
46. *Œuvres* (Opere) ed. Ginguené, Paris, 1811, vol. II, p. 290.

EPOCA BAROCĂ

Lui Marcel și Claire Raymond

Mișcarea de expansiune care, începînd cu Renașterea, face să înflorească toate tipurile de gîndire nu se manifestă numai sub forma unei lărgiri a spațiului spiritual. Noul spațiu trebuie ocupat și mobilat. Și poate că dintre diferitele categorii ale artei baroce, cea mai importantă rămîne totuși multiplicitatea formelor cu care arhitectul, pictorul, sculptorul, poetul se angajează să umple spațiul desfășurat dinaintea, în jurul sau înlăuntrul lui. Spațiul acesta se întinde nemăsurat dincolo de orice formă ; dar, pentru a fi scos la iveală, pentru a i se putea acorda, fie și numai în imaginație, o oarecare realitate, el trebuie umplut cu un număr cît mai mare de obiecte sensibile, destinate mai puțin a exista prin ele însele, cît a conferi spațiului ce le conține cea mai mare putere de cuprindere și depășire. O mulțime de figuri umplu întinderea, o infinitate de detalii se etajează într-însa ; un elan universal o străbate. Dar niciodată acest spațiu nu este umplut în întregime. Conținutul îi este mai redus decît ceea ce poate el conține. De aceea, cu cît arta și poezia barocă înmulțesc detaliul sau intensitatea acestui conținut, cu atît devine manifestă transcendența conținătorului. O distanță crescîndă se vădește între ceea ce este reprezentat și ceea ce este sugerat. Și nu credem a forța termenii afirmînd că, în desfășurarea vijelioasă a formelor care constituie trăsătura cea mai evidentă a artei baroce, trebuie să vedem mai puțin un semn al cuceririi spațiului de către spirit, cît imposibilitatea pentru spirit de a duce pînă la capăt această cucerire. Spațiul nu este un bun ce poate fi însușit prin forță, sau în orice alt mod. El nu poate fi decît invadat. Și toate încercările ce se pot face pentru a-l cuceri revărsînd într-însul cel mai mare număr sau cel mai cuprinzător volum de forme posibil, pînă la urmă nu reușesc decît să facă mai izbitor

contrastul între adevărata imensitate a spațiului și imensitatea falsă a volumului sau a numărului. În raport cu spațiul, tot ceea ce ocupă oarecare spațiu se micșorează sau se descompune. Înmulțirea devine o împărțire, masa, o pluralitate de părți. Spațiul umplut este imens depășit de spațiul neumplut.

Această pluralitate a detaliului risipit în imensitatea ansamblului apare foarte limpede, de pildă, în jocurile de fîntîni și de curcubee, a căror descriere o găsim frecvent la poeții baroci. Jean Rousset a dovedit în mod strălucit că această poezie prețuiește cu deosebire spectacolele apei curgătoare și irizate. El vede în acestea predispoziția barocului pentru tot ce exprimă metamorfoza formelor și variațiile duratei. În fiece clipă, forma precedentă cedează locul formei următoare. O clipă nouă se naște din dispariția clipei anterioare. Astfel fiecare clipă, ca și fiecare picătură de apă care reflectă prisma, își adeverește existența dincolo de moartea tuturor celorlalte. Alte clipe la rîndul lor se precipită către viață și către moarte. Iar aceste nașteri și morți perpetue au drept efect formarea unui nou univers temporal, în care toate clipele își trăiesc viața instantanee, dar nu ajung niciodată să constituie o urzeală continuă de durată. Or, același lucru se întîmplă și cu spațiul. Fiecare formă se naște într-însul și, născîndu-se, își afirmă o individualitate care o deosebește de toate celelalte; toate au însă aceeași originalitate, astfel încît o multiplicitate discontinuă se află răspîndită în spațiu, neputînd niciodată să se identifice cu acesta, nici să formeze prin ea însăși o masă omogenă. Acesta ar fi efectul produs, de exemplu, de irizațiile luminii într-o fîntînă așa cum este descrisă de cavalerul Marino :

„Minunea atunci, pe cînd se desfășoară,
Imprimă în cer un arc frumos ca Iris.
Elementul lichid și fluid se transformă
În rază, cometă, stea, miracol.
Ici se-nalță *globuri* sau încă-n sus baloane,

Colo, fără-ncetare se rotesc minuscule sfere;
Totul germinează, izvorăște, izbucnirile se înmulțesc,
Totul unduiește, șiroiește și țîșnește și se scurge" (1).

Fenomenul la care asistăm este, la prima vedere, un fenomen de multiplicare. În locul sferei divine, unică și infinită, o pluralitate crescîndă de „stele minuscule". Elanul ce străbate poemul este o mișcare optimistă. S-ar părea că germinația și țîșnirea sferelor nu se vor opri niciodată și că vor sfîrși prin a umple cu numărul lor sfera infinită, cu care se aseamănă ca formă nu însă și ca dimensiuni. Dar dacă totul izbucnește în același timp, totul se și scurge. Numărul nu poate niciodată egala adevărata mărime. Mai mult încă, sau poate mai puțin, supraabundența de micime nu face decît să agraveze cusurul micimii. Pe măsură ce totul devine mai numeros, totul devine și mai minuscul, mai fragil. Uimitoarea proliferare a lucrurilor nu este decît o proliferare de *baloane*.

Cu toate acestea, scriitorii epocii baroce nu încetează de a fi fascinați de această asemănare între infinitul mare și infinitul mic. Așa cum macrocosmosul este figurat de microcosmos, iar curcubeul de fiecare din picăturile care-l alcătuiesc, tot astfel sfera imensă a universului se regăsește micșorată, dar ciudat de asemănătoare, în obiectele ticluite de știința omului pentru a putea produce în mic spațiul cosmic sau timpul solar. Astrolabi, mapamonduri, planisfere și orologii sînt universuri prescurtate, globuri prin care cosmosul este redus la minuscul. Dacă există mișcarea nemăsurată prin care spiritul se extinde pînă la limita lucrurilor, există și mișcarea inversă, prin care aceste limite sînt scurtate și pot coincide cu limitele naturale ale spiritului uman.

O planisferă, un mapamond, un orologiu sînt o imensitate ce s-a contractat fără să înceteze totuși a-și manifesta totalitatea circulară.

Este un fapt de care se bucură părintele iezuit François Binet într-un pasaj din ale sale *Essais des*

merveilles de Nature et des plus nobles artifices (Încercări asupra minunilor Naturii și a celor mai nobile meșteșugiri).

„Spiritul omului se ține drept un mic Dumnezeu, pretinde să construiască lumi de cristal și maimuțărește miracolele Universului... Și ce se mai poate spune spre cinstea acestei științe divine care știe să contrafacă bolțile azurii ale cerului și să le lumineze cu mii și mii de stele? Ea este aceea care îi face să mintă pe cei ce au îndrăznit a susține că nu pot fi doi Sori în lume, căci folosindu-se de mîinile și de spiritul lui Arhimede, ea a țintuit pe un firmament de cristal un al doilea soare, tovarăș sau mezin al celuilalt, alergînd în oglindă, aurind firmamentul cu razele sale în aceeași cadență în care celălalt parcurge un an mic de cristal cu du-te-vino-ul lui, precum cestălalt măsoară anul cel mare prin drumurile sale, alergînd pe bolțile de safir unde îi este calea obișnuită. Ea este aceea care prin forța spiritului său activ, întreprinzător, atingînd atotputernicia, a construit un brîu de sticlă, l-a înzestrat cu 12 semne pămîntești și, aidoma unui Zodiac, a încins cu el micul său *Cer de pămînt*... Lucru de mirare, cum această știință, prin legături de taină, a acordat atît de bine această *Sferă* cu cadențele și mișcările Cerurilor, încît un omuleț face singur pe pămînt tot ceea ce inteligențele fac în Cer, acolo unde ele rostogolesc marile bolți ale Universului. Și astfel Meșteșugul a zămislit o nimica toată de mașinărie purtînd în pîntecele-i o lume mare, *un Cer și (un) Paradis portativ, un Univers mare într-un nimic de sticlă*, frumoasa oglindă în care natura se oglindește uimită a vedea cum Meșteșugul a întrecut și cumva a născut chiar natura“ (2).

De fapt, părintele Binet se felicită aici pentru faptul că Arta (sau știința) contrafăcea Natura și, pentru a o contrafăcea, o reduce la minimum. Fără îndoială că părintele Binet nu socotește această versiune redusă ca fiind superioară celei mai mari. Pur și simplu îl mulțumește ideea că un univers redus este mai ușor de mînuit,

ca să întrebuinţăm cuvîntul său, mai portativ. Ca şi vulcanul eroului lui Supervielle, el poate fi pus într-o valiză sau ţinut în mînă, aşa cum anumite zeităţi ţin un măr. Ceva mai mult, suportînd această operaţie de reducere, universul nu şi-a pierdut nimic din perfecţiune. El funcţionează tot atît de bine. Într-un anume sens este chiar de preferat, pentru că la noua sa scară se poate vedea mai bine cum funcţionează. Ochiul îl poate uşor îmbrăţişa în ansamblul lui. Nu pentru că s-ar opri la suprafeţe. Universul portativ mai are şi meritul de a fi transparent. Din afară, îi poţi urmări întregul mecanism. Contemplîndu-l, privirea merge nu numai de sus în jos (în loc să se îndrepte de jos în sus, cum se întîmplă atunci cînd contemplă macrocosmosul); ci această privire pătrunde fără a întîmpina rezistenţă în chiar interiorul obiectului. Deci, privirea îl posedă în acelaşi timp şi pe dinafară şi pe dinlăuntru.

În sfîrşit, lumea este transparentă pentru că e făcută în întregime din cristal. Cristalul este semnul transformării la care este supus universul în trecere de la maximum la minimum şi de la natural la artificial.

După cum a arătat Gaston Bachelard, cristalul, sticla, sideful perlei, ghiaţa apei congelate (într-o anumită măsură, chiar şi metalul mecanismelor) indică un proces prin care organicului i se substituie o materie minerală şi deopotrivă luminoasă, pe scurt, o materie spiritualizată. Cînd părintele Binet se bucură văzînd universul redus la proporţii minuscule, el se bucură totodată şi că îl vede redus la o abstracţiune. Globul a devenit globulă, forma (sferică) a devenit formulă. Formulă magică, deoarece globula conţine globul, iar Nimicul conţine Totul.

În acelaşi spirit Marino, vorbind despre un mapamond, spune :

„Marea roată a Totului se află într-un mic Rotund" (3).

Dealtfel, un simplu orologiu poate inspira aceleaşi sentimente. Un alt poet marinist scrie :

„După cum cea mai înaltă sferă se învîrteşte în cerul
Care cu cercul său îmbrăţişează cercuri mai mici
A căror acţiune face să graviteze sferele
Ce-i merg pe urme în cursul lor,
Tot astfel, roata majoră face să se-nvîrtească împreună cu ea
Roţile minore punîndu-le în mişcare ;
Şi tot precum în ceruri, în interior se învîrtesc
Mişcări contrarii, roate-ntr-alte roate“ (4).

Orologiul este un car al lui Ezechiel. Se găsesc aici roţi într-alte roţi şi cercurile mai mici învîrtindu-se în cele mari reproduc la scara lor mişcarea şi forma acestora.

Lumea cea mică este deci imaginea fidelă a lumii celei mari. Tocmai datorită acestei operaţii de reducere putem înţelege modul în care funcţionează lumea cea mare.

Nimic mai frecvent la poeţii baroci decît acest proces de reducere, exact invers faţă de procesul prin care ei se străduiesc să-şi dilate gîndirea şi să-i confere dimensiuni universale.

Astfel într-un sonet de Ciro de Pers, alt marinist, este descrisă o femeie care deapănă firul de pe un cerc mare pe unul mic. Inima poetului se răsuceşte cu aceste roţi pe care este petrecut firul existenţei sale :

„Şi dacă altădată viaţa mea se resfira în cercuri largi
Acum Ea o adună şi vrea ca astfel, frumos întruchipată,
Să trăiască şi să respire“ (5).

Strîmtarea cercului existenţei poate fi deci o operaţie reuşită, o regrupare a forţelor răspîndite într-un spaţiu prea vast, o concentrare asupra unui obiect foarte apropiat care poate fi posedat. Dar cel mai ades concentrarea are, la poeţii baroci, un sens afectiv cu totul diferit şi reprezintă catastrofa spirituală prin care fiinţa extinsă peste măsură este readusă la quasi-nulitatea adevăratelor sale dimensiuni ; ceea ce se poate vedea, de exemplu, la cel mai dramatic dintre toţi poeţii baroci, poetul catolic

englez Richard Crashaw. Într-o *Odă la Moartea d-lui Staninough* el exclamă :

„Hai tinerețe, frumusețe și sînge, o dulci puteri,
Care cu mieroasele voastre lingușiri umflați cîteva ore scumpe
Pentru a face din ele o falsă veșnicie — hai omule,
Neant hiperbolizat, cunoaște-ți domeniul !
Ia-ți măsura, aici, jos de tot, îngenunche
În fața Ideii pe care ți-o faci despre tine, o tu !
Gol imens, *restrînge-ți masa și redu*
Tot cercul său smintit la un simplu punct“ (6).

Imensa extindere a puterilor ființei apare în mod dramatic ca o iluzie, ca o umflare mincinoasă. Balonul se dezumflă, sfera se află redusă la punct. Omul este un neant hiperbolizat ! Curba infinită pe care o trasa în spațiu și prin care el credea că poate deveni egal cu spațiul este o înșelătorie, un mit.

Respingînd, cu mult înainte, pretențiile lui Mallarmé de a-și acorda o existență hiperbolică (dar fără să prevadă sensul ironic în care aceasta ar trebui considerată), Crashaw sparge bășica și o golește de aer. Omul este, în același timp, un gol imens și un simplu punct, adică un îndoit nimic.

Trecerea ființei de la întinderea absolută la neantul întinderii se face la Crashaw dintr-o dată. Transferarea și deziluzia sînt în cel mai înalt grad instantanee, ca și cum reducerea spațiului ar implica și o reducere echivalentă a duratei, o reducere nu numai la punctul de spațiu, ci și la punctul de timp. Într-adevăr, acesta este efectul pe care vrea să-l creeze Crashaw deoarece el începe prin a vorbi de falsa eternitate obținută prin umflarea cîtorva ore prețioase.

Cum am văzut, eternitatea divină este o sferă al cărei centru este o clipă veșnică pe cînd circumferința-i conține totalitatea timpurilor. Dar în falsa eternitate umană sînt cuprinse numai cîteva ore și doar umflarea lor iluzorie ne permite să presupunem că ele constituie o totalitate

temporală perfectă. Sfera se dezumflă, orele umflate se reduc instantaneu la o simplă clipă. Iar această clipă umană este un punct, un centru, însă fără nimic împrejur, fără nici o raportare la un cerc de ore. Clipă brută, goală, absolut izolată în vidul timpurilor și contrariul însuși al clipei veșnice prin care Dumnezeu este totdeauna în raport cu toate timpurile.

Într-alt poem, Crashaw introduce aceeași mișcare dramatică de reducere, fără însă a-i conferi și aceeași instantaneitate de execuție. Este vorba de un poem latin intitulat *Bulla*, unde apare o temă de mare importanță pentru noi, tema balonului de săpun. Citez cîteva fragmente în traducerea lui Jean Rousset :

„Sferă, nu de sticlă,
Ci mai strălucitoare decît sticla
Ci mai fragilă decît sticla
Și mai sticloasă decît sticla.
Eu sînt a vîntului trecătoare fantezie,

Sînt floare, dar floare a aerului,
Astru, dar de apă a mării,
Joc aurit al Naturii,
Ciudat basm și vis scurt...
Eu sînt rătăcitoare, săltăreață...
O pestriță alcătuire

De zăpezi și trandafiri, de ape și de aer, de văpăi,
Zugrăvită, bătută-n pietre scumpe, aurită
Eu sînt, oh ! ce sînt decît un nimic ?“ (7).

Asemănarea dintre cele două poeme este izbitoare. Într-unul ca și în celălalt o umflare sferică iluzorie se risipește și totul se întoarce la nimic. Totuși, în cel de-al doilea, Crashaw introduce multe nuanțe omise în primul. *Odă la Moartea d-lui Staninough* este un poem al imediatității, al instantaneității. *În Balonul de săpun*, dim-

potrivă, e vorba de a face ca iluzia să dureze. Crashaw ne îndreaptă privirea asupra întregii existențe a omului. Dacă viața este o iluzie, este totuși una care se prelungește. Durata ei devine sensibilă prin numărul de evenimente ce se succed într-însa. Rătăcitor, săltăreț, balonul de săpun se deplasează în spațiu și în timp. Eteroclit, format din elemente diferite care se combină și se dezbină necontenit în lumea pământească, ca și în mica lume proprie, balonul de săpun își primește de la lumină succesivele sale nuanțe. El trăiește o viață mereu înnoită, dar mereu discontinuă, este asemenea picăturilor irizate ale fîntînii lui Marino. Durata îi este cu totul diferită de cea a sferei cerești ori divine, pentru că viața balonului de săpun este o viață neîncetat alterabilă, neîncetat alterată, o viață compusă dintr-o infinitate de morți mărunte și încheiată în sfîrșit printr-o totală dizolvare.

Astfel, balonul de săpun, înrudit cu planisfera părintelui Binet prin micimea și caracterul său cristalin, diferă în totul de aceasta, deoarece cristalul este aparență pură. „Mai fragil ca sticla", „vis scurt", balonul are un cerc de durată mic și o suprafață sferică mică reflectînd ceva din Eternitate, din Imensitate. El este însă gol, cît se poate de fragil, și cu viață scurtă. O lovitură, cel mai mic suflu, și nu mai este nimic ; căci nu e decît pură suprafață, pur joc de aparență.

Nu există temă mai frecvent tratată de poeții baroci — și chiar rococo — decît aceea a balonului de săpun. Iată de exemplu, acest madrigal al unui compatriot și contemporan al lui Crashaw, William Drummond :

„Viața aceasta care pare atît de frumoasă
Este ca un balon suflat în văzduh
De răsuflarea unor copii jucăuși.
Ei îl urmăresc pretutindeni
Și se întrec în joacă să-l trimeată cît mai departe
Și cu toate că adesea pare de la sine a se statornici
acolo sus,

Ca un ochi de aur
Și a pluti neabătut în vid,
Aceasta se întîmplă numai fiindcă este atît de ușor
Dar el nu poate multă vreme apărea atît de pompos ;
În chiar clipa cînd este admirat cel mai mult,
acest gînd
Umplut tot cu nimic — se risipește în nimic" (8).

Intenția acestor poeți este evidentă. Ei nu vor numai să descrie caracterul minuscul, efemer și iluzoriu al sferei umane. Ci să arate contrastul acestei micimi și acestei nimicnicii față de imensitatea, eternitatea și adevărul sferei divine. Perfecțiunile acesteia ei le au mereu prezente în minte și le opun tacit falselor perfecțiuni ale „balonului".

Avem de-a face cu poeme, deci, ce nu sînt numai morale. Ele sînt propriu zis religioase.

Nu este surprinzător, deci, să găsim aceeași temă pînă și la doamna Guyon. În ale sale *Poésies et cantiques spirituels* (Poezii și cîntări spirituale), se află un poem curios intitulat *Copilul sfînt jucîndu-se suflă în baloanele de săpun*. Evident aici este vorba de o figură emblematică. Doamna Guyon caută să dea un sens chipului Copilului divin înconjurat de baloane de săpun :

„Îmi pare, Copilul meu divin,
Că-ți place jocul acesta frivol"

Și apoi, învingîndu-și primul impuls de surprindere și dezaprobare, ea găsește sensul simbolului.

„Baloanele acestea închipuie lumea nestatornică ;
Cu mult mai mult îmi plac vorbele tale.
Oare este pe lume lucru mai deșert și mai fragil
Decît sînt aceste baloane de săpun ?
Omul — care-i făcut doar din lut,
Trebuie să afle într-aceasta o frumoasă pildă.
Să nu ne bizuim niciodată pe noi înșine

Să nu ne bizuim decît pe Christ.
El singur are puterea supremă
Și orice alt sprijin afară de al lui ar fi o mare
înșelăciune" (9).

În versuri proaste, Doamna Guyon trage deci din tema baloanelor de săpun, o concluzie care devine una din ideile sale preferate. Din moment ce noi sîntem baloane de săpun, adică ființe inconsistente și nestatornice, și nu avem în noi înșine nici un principiu fix de existență, sîntem pradă tuturor vînturilor, să ne lăsăm în voia tuturor vînturilor, căci ele vin de la Domnul și trebuie să mergem într-acolo unde ne împing.

Aceasta este doctrina abandonului quietist pe care, și-n alte texte, Doamna Guyon o exprimă foarte des cu ajutorul altor două figuri simbolice, de asemenea „circulare" ca și balonul de săpun : simbolul moriștii și acel al mingii. Minge rostogolindu-se în toate sensurile, dar sub impulsul divin, morișcă învîrtindu-se în cele patru colțuri al cerului, dar al cărei ax este înfipt în Dumnezeu, sufletul quietist este o rotunjime mobilă a cărei circularitate nu reprezintă în nici un fel vreo perfecțiune proprie, ci numai simpla capacitate de a se îndrepta, cu o minimă rezistență și o maximă supunere, în orice direcție este împinsă de Dumnezeu. El este rotund și pentru că are un centru. Mobilitatea mișcării sale giratorii este în constantă legătură cu un punct fix — Dumnezeu. Dumnezeu este în același timp centrul fiecărui suflet și sfera care învăluie sferele tuturor sufletelor : centru infinit, sferă infinită.

Astfel, într-un fel sau altul, gîndirea religioasă a secolului al XVII-lea încearcă să stabilească un raport între infinitatea sferei divine și infimitatea sferelor umane.

Într-un poem citat de Henri Bremond, părintele Martial de Brives confundă în mod deliberat aceste mici și diferite entități sferoidale care sînt lacrimile, perlele și stropii de rouă :

„Grăunțe de cristal, rouă limpede
Din care măghiranul și cimbrișorul
Își fac cununile
Sărbătorind dimineața ;
Lichide perle Orientale,
Lacrimi ale Cerului care faceți să zîmbească
Smaltul irizat al cîmpiilor noastre,
Binecuvîntați pe Dumnezeu care, prin plîns,
Redă sufletelor noastre veștejite
Culorile dintîi ale strălucirii pierdute“ (40).

Stropii de rouă sînt și mai mici și mai fragili decît baloanele de săpun ; dar ei sînt mîntuiți de fragilitatea și micimea lor, fiind asemenea lacrimilor lui Christ care ne mîntuiește. Puținătatea noastră este o minune. Prin harul divin sîntem preschimbați în perle, în acele perle care, ne spune François de Sales, își trag luciul nu din mare, ci din lumina cerească. Între minuscula sferă a existenței umane și sfera cerească există deci o legătură care este mai mult decît o influență. Căci într-adevăr, imensitatea divină este aceea care, sub formă de lacrimi, conferă puritate, frumusețe, configurație chiar micimii omenești. Cerul se răsfrînge ; mai mult încă, el se întrupează în minuscul. Stropul de rouă este o divinitate în miniatură.

Există un admirabil poem al puritanului Andrew Marwell care, prin același simbol, exprimă idei foarte apropiate de ale lui Martial de Brives. Citățm poemul în întregime :

„Privește cum roua orientului
Picurată din poala zorilor printre trandafirii-nfloriți
(Deși neatentă la noua-i locuință
Din pricina lăcașului senin unde s-a născut)
Se închide în propria-i rotunjime
Și în volumul micului său glob
Cuprinde, atît cît poate, elementul său nativ.
Privește cum disprețuiește floarea purpurie

Abia atingînd-o în locul unde zace ;
În timp ce, întorcîndu-şi privirea către ceruri,
Aruncă o scînteiere tristă,
Ca şi cum ea ar fi propria-i lacrimă ;
Căci de prea multă vreme ea e despărţită de sferă
Şi neostoit ea se mişcă, neliniştită,
Tremurînd la gîndul că s-ar putea prihăni ;
Pînă cînd caldul Soare se milostiveşte de ea
Şi o soarbe din nou la Ceruri."

Apoi vine aplicarea :

„Tot astfel sufletul, acest strop, astă rază
A limpezii fîntîni de veşnică lumină
(Dacă o poţi desluşi înlăuntrul florii umane),
Amintindu-ţi mereu înalta-i stare (dintîi),
Se leapădă de blîndeţea frunzelor şi a verdeţei
Şi reamintindu-şi de propria lumină,
Răsfrînge circular, prin gîndurile sale curate,
Cerul mai mare într-un cer mai mic.
Priveşte cu cîtă sfială
Dinspre toate laturile-i se îndepărtează
Alcătuind un rotund ce respinge lumea
Şi care totuşi primeşte lumina,
Obscură dedesubtu-i şi luminoasă în vîrf,
Aci dispreţuitoare, aci plină de dragoste.
Priveşte cît de puţin se ţine şi ce uşor e de dezlegat
Încinsă strîns, dar gata să-şi ia zborul.
Clătinîndu-se prinsă într-un singur punct,
Pe toate laturile ea se înalţă-n curbă.
Astfel cădea în picuri roua sfîntă a manei ;
Albă, intactă, deşi îngheţată şi dură,
Sleită pe pămînt, dar care topindu-se se-nalţă
În splendorile atotputernicului soare" (11).

Marvell, ca nimeni altul, a ştiut să împreuneze şi să topească laolaltă semnificaţiile sfericităţii minuscule.

Stropul de rouă este închis în el însuși, refuză orice contact cu lumea dinafară, nu vrea să aibă comunicare decît cu o altă sferă imensă și imens îndepărtată. Prima impresie este aceea a unei separări absolute și, în absența oricărui mediu intermediar, a unui maximum de distanță între mărime și micime, între sfera lui Dumnezeu și cea a sufletului. Dar în micimea ei, sfera sufletului răsfrînge, ba chiar o răsfrînge în exclusivitate, sfera lui Dumnezeu. Mai mult, în ciuda micimii ei, ea este de aceeași natură cu imensitatea de unde a purces. Cînd se închide în propria rotunjime, ea închide totodată și rotunjimea imensității; astfel încît atunci cînd soarele o topește, ea nu dispare, nu face decît să-și piardă micimea. Ultimul vers al poemului este acela prin care sferei sufletului i se restituie dintr-o dată adevărata ei dimensiune, aceea a infinității.

Căzut în micime, redat mărimii, stropul de rouă are deci două existențe. Condensare și expansiune, cele două mișcări contrarii se încrucișează într-o întîlnire, aceea pe care o caută toți poeții baroci. Dar dinamismului acțiunii i se asociază statismul figurii. Cît timp harul divin nu vine să transforme statutul pămîntean al stropului de rouă, acesta rămîne pe loc, fiind *pe punctul* de a se înălța, dar fără să o poată face încă. Ne aflăm aici într-un loc și într-un moment care sînt cele mai înguste cu putință, punctul prin care stropul atinge floarea, momentul prin care el atinge veșnicia. Acțiunea ce se va desfășura în continuare este încă suspendată, ca și încremenită în starea precedentă. Momentul cînd elanul va avea loc este încă închegat în acest loc. Stropul este o fluiditate oprită și această oprire provizorie, dar prelungită indefinit, este ceea ce îl ferește de orice amestec impur. El este pentru totdeauna fixat în punctul din care va putea să se dilate.

Un alt poet al epocii baroce, părintele Lemoyne, folosește aproape aceleași imagini ca Marvell:

„Perlele, aceste lacrimi închegate
Care pică din ochii soarelui,

Sînt inimi căzute din ceruri,
Suflete de lumină curată,
Duhuri albe și prețioase" (12).

Prin metamorfoza lacrimilor în perle, precum și invers, a stropilor în vapori, acțiunea divină urmărește un dublu scop : este rînd pe rînd protectoare și mîntuitoare. Ea depune împrejurul sufletelor un înveliș ce le protejează împotriva propriei fluidități, le apără de contaminarea de către lumea în care au căzut ; permițîndu-le astfel să păstreze, sub o formă minusculă, un principiu de mărire. Mai mult încă, la momentul dorit, ea le sustrage lumii și micimilor, le redă o circumferință egală cu cea a soarelui.

Dar poeții baroci încearcă nu numai printr-o acțiune supranaturală să ocrotească în micime un principiu de mărire. Același Andrew Marvell, care descrie acțiunea de păstrare și de salvare a lui Dumnezeu în sufletul uman, descrie și simpla acțiune umană prin care sufletul se salvează el însuși sau cel puțin apără ceea ce are mai de preț în el împotriva forțelor distrugătoare ale lumii exterioare. Într-un poem celebru, adresat „sfioasei sale iubite" și unde este dezvoltată vechea temă a timpului ce macină totul, Marvell o sfătuiește pe iubită să profite de clipa prezentă, nu pentru că aceasta este trecătoare, nu pentru că trebuie să ne bucurăm în trecere așa cum vor Horatiu și Ronsard, ci pentru că este posibil ca, prin concentrarea de voință a întregii ființe asupra acestui scurt moment de desfătare, el să se afle fixat în forma lui deplină, conferindu-i-se astfel un caracter absolut :

„Astăzi deci, pe cînd culoarea tinereții
Se așază pe trupul tău ca roua dimineții,
Iar sufletul tău încuviințînd răzbate
Prin toți porii în văpăi nerăbdătoare,
Încă de azi, atît cît ne este cu putință,
Să ne desfătăm în plăceri,
Încă de azi, ca niște îndrăgostite păsări de pradă,

Să ne înfruptăm dintr-o dată din tot timpul nostru
Mai degrabă decît să lîncezim între fălcile-i trîndave,
Și toată puterea noastră, toată blîndețea noastră
S-o rotunjim una într-un singur bulgăr,
Luptînd din răsputeri să ne smulgem plăcerile
Prin ușile vieții" (13).

Actul prin care spiritul, în loc să se resemneze așteptînd să fie prins de mușcătura lacomă a timpului, i-o ia înainte și-l prinde strîns, este un act de fixare și de determinare. În loc să fie înșfăcată și mistuită, clipa este posedată și scoasă din cursă, oricît de scurtă, de fluidă ar fi ea, e apucată strîns și rotunjită ca un bulgăr. În loc să cadă din cer, ca o mană, stropul de durată se încheagă sub acțiunea voinței umane. Solidificată prin acest act, clipa umană mînată de timp nu se va mai dezintegra.

Dar această cristalizare deliberată a momentelor duratei datorită acțiunii omului nu este înfăptuită numai prin operația dorinței amoroase. Ea poate fi și un efect al artei. Un alt poet englez din secolul al XVII-lea, Abraham Cowley, adresează Muzei invocația următoare:

„Dacă Trecutul și Viitorul ți se supun,
Oprește acest val, silește acest curent
Să rămînă locului, liniștit ca un lac.
Mîna ta fermă să oprească acest șarpe ce scapă.
Fructul, ce-atît de repede se strică
Încît de-abia ai timp să-l vezi, necum să-l guști,
Fă-l o dulceață pentru a-l putea păstra.
Acest bulgăr de ghiață strălucind
Care atît de iute se topește
Sub razele de soare,
Întărește-l și îl cristalizează-n versul tău
Pentru a face din el o oglindă durabilă,
Iar rima ta nemuritoare
Facă astfel ca acest scurt *punct de timp*
Să umple-o emisferă a rotundei veșnicii" (14).

Fluviu schimbat în lac, ghiață prefăcută în sticlă, fruct transformat în dulceață, substanța tranzitorie a clipei este metamorfozată într-o substanță eternă prin operația limbajului. Mișcarea se oprește și devine stare. Dar, mai semnificativă decît această fixare este operația inversă, care o desăvîrșește. De îndată ce limbajul a desprins clipa din flux, a izolat-o, a imobilizat-o, făcînd-o asemenea unui strop de durată închegată, aceeași putere de mutație conferă acestui „scurt punct de timp" imobilizat o forță de expansiune incomparabilă : „Facă nemuritoarea ta rimă ca acest scurt punct de timp să umple o emisferă a rotundei eternități". Necontenind a fi închegată, desprinsă de toate celelalte timpuri, globula de durată formată prin artă se umflă, invadează viitorul și umple emisferic întreg timpul ce va să vină. Minuscula sa realitate sferică devine rotunjime a eternității. Dar această trufașă pretenție a spiritului este departe de a fi apanajul tuturor poeților baroci. Cei mai mulți rămîn la simbolul balonului care se sparge, a stropului de rouă care se risipește, a moriștii care se învîrtește sau a băsicii care se dezumflă : spațiu îngust, clipă scurtă. Iată cum cîntă un poet marinist micile cercuri descrise în aer de un licurici :

„Licurici drăgălaș
Pe cînd te joci și te-nvîrtești,
Fă umbrei un colan
Din luminoasele tale cearcăne" (15).

Lumină nedivină, pură mișcare pămînteană care, în rotirea ei, nu învăluie decît prea puțină umbră, cercuri desenate cu delicatețea și economia unui poem japonez.

Sau în alt poem, la fel de grațios și de același tip :

„Această masă înghețată
Alcătuită din albă substanță,
Apuc-o, frămînt-o și fă din ea un *globuleț mărunt*
Apoi cu el umple-ți mîna — pentru ca zăpezii albe
Să-i adaogi o zăpadă călduță și însuflețită" (16).

Bulgărele de zăpadă este, ca și stropul de rouă sau balonul de săpun, o sferă minusculă și efemeră. Ca și Marvell, poetul marinist încearcă printr-un gest omenesc să-și ghemuiască clipa în mînă, să-i transmită acestei purități căldură și viață. Dar, spre deosebire de Marvell, marinistul știe prea bine că joncțiunea vieții și a purității într-o sferă perfectă nu poate duce decît la distrugerea uneia de către cealaltă. N-are a face ! Este suficient să trăiești scurta clipă a perfecțiunii, cu toate că a o trăi înseamnă a o ucide. Clipa nu poate fi trăită decît în „globulețul mărunt" al clipei.

Globuleț atît de mărunt, încît se reduce uneori la un punct imperceptibil. Unul dintre cele mai frumoase sonete mariniste (al cărui autor este Tomaso Gaudiosi) descrie un cerc de jucători așezați în jurul unei mese de joc. Cărțile sînt descoperite, aruncate una cîte una. În puncte și numere se învîrtesc, spune autorul, „voința de a învinge și arta de a contra". La urmă, toate cărțile sînt date pe față și sorții stau să se hotărască. Roata, care a făcut înconjurul jucătorilor, se oprește deodată asupra unuia și împotriva tuturor celorlalți. Timpul circular devine imobil. Căci în mișcarea duratei nu s-a petrecut nimic. Totul s-a decis, totul s-a fixat într-o singură clipă, „clipă trecătoare, punct indivizibil" (17).

Cercul, sau sfera, îmbrățișat de gîndirea umană, tinde tot mai mult să se micșoreze, să se condenseze și, în aceeași măsură, acest cerc, sau această sferă, apare tot mai precar, mai fragil, mai puțin apărat de coaja-i subțire împotriva lumii înconjurătoare.

Bulgăre de zăpadă, dans de licurici, strop de rouă, lacrimă, mărunta sferă amenință să se topească, să se evapore, să se risipească, să se piardă, fie în vidul exterior, fie în nimicnicia sa interioară. Fără îndoială, de-a lungul întregului secol al XVII-lea gîndirea religioasă menține relația între „globulețul mărunt" al existenței umane și sfera eternității.

Dar, odată cu sfîrșitul secolului, simbolul sferei infinite își pierde orice semnificație și orice energie ; el dis-

pare din limbajul teologic și filosofic, astfel încît mica sferă în care se formează gîndirea umană este acum condamnată să rătăcească fără model și fără legături, să-și arate cu atît mai pregnant nimicnicia. Dacă trecem de la epoca barocă la epoca rococoului, mai întîlnim încă, de exemplu, tema balonului de săpun, scumpă lui Crashaw și Drummond. Dar e de la sine înțeles, această temă apare acum golită de sensul ei religios. Fragilitatea sferei-om nu mai este compensată de imuabilitatea sferei-Dumnezeu. Micimea s-a pierdut într-o imensitate care nu mai este imensitate divină, ci imensitatea cosmică. Efemeritatea nu mai are nici un raport cu eternitatea. Balonul de săpun devine astfel un pur spectacol „de nuanțe trecătoare", desfășurîndu-se în vid. Așa stau lucrurile într-un poem de Bernis *Epître sur les mœur* (Epistolă asupra moravurilor) care începe în felul următor:

„O divinitate ușuratică
Ne însuflețește și ne cîrmuiește pe toți;
Ea este cea care, într-o singură vîrstă,
Reînnoiește de sute de ori gusturile noastre"

Evident, nu mai sîntem aici în prezența divinității sferă eternă și imuabilă, așa cum o concepea Crashaw. Bernis continuă:

„Astfel, pentru a zugrăvi originea
Capriciilor noastre reînnoite,
Privește un pîlc de copii
Care cu țevi felurite
Din apa plină de săpun
Formează globuri transparente;
O suflare dă acestor baloane ușoare
Strălucirea luminoasă a florilor,
O suflare hrănește culorile,
Nuanțele lor trecătoare;
Aerul care le umflă și le colorează

Pe cînd zboară ici și colo sub bolțile noastre,
Le împrumută, cînd tenul de chihlimbar al Aurorei,
Cînd verdele șăgalnic al Irîdei ;
Dar această vană operă a lui Eol,
Pe care a zămislit-o o suflare ușoară
În clipa cînd strălucește și zboară,
Tot într-o suflare se risipește" (18).

În acest punct ne aflăm cum nu se poate mai departe de simbolistica platoniciană și creștină. Totuși, de aici și-a împrumutat poetul tema, fără însă a-și cunoaște predecesorii. Mica sferă a vieții sensibile se află aici ruptă de orice fel de raport cauzal sau analogic cu marea sferă a vieții divine. Ea se naște dintr-o suflare, dintr-un capriciu anonim și, neavînd o substanță proprie, se mulțumește a fi ceea ce fac din ea, rînd pe rînd, culorile lumii exterioare pe care o reflectă. Ea este un minuscul eveniment sensibil pe care, fără vreo rațiune aparentă, alte evenimente sensibile vin să-l înlocuiască. Astfel încît ar fi prea mult spus că baloanele lui Bernis au o viață. Ele au cel mult o parcelă de existență. Fiecare din ele apare în urma și prin dispariția celor care o precedă, astfel încît ele toate nu constituie niciodată un lanț de clipe, nici o asociație de locuri.

Nu există deci spații, nici măcar timpuri posibile, cum nici continuitate ori permanență. Iar dacă baloanele sînt sferice, faptul nu sugerează întru nimic că ele ar avea vreo perfecțiune proprie, ci doar că, fiind închise fiecare în micul său lăcaș și în clipa sa particulară, sînt într-o absolută imposibilitate de a fi legate prin relații externe. În locul universului medieval, în care sferele cele mai mici se îmbucau ierarhic în sferele superioare, în locul universului baroc unde, extinzîndu-se și contractîndu-se, sferele se puteau întîlni și contopi, iată acum un univers în care sferele nu se îmbucă, nu se contopesc, nici măcar nu se leagă între ele, ci se mulțumesc numai să plutească unele pe lîngă altele sau unele în urma celorlalte. Mai puțin deci un univers cît o pulbere de universuri, o lume

de atomi neîncatenați, condamnați să rătăcească fără a se agăța și fără a putea forma vreodată o adevărată lume.

Această independență reciprocă a sferelor este într-atît de radicală încît, pînă la urmă, devine imposibil de precizat dacă ele sînt cu adevărat mici. Noțiunea micimii lor se pierde la fel cum se renunțase a li se acorda mărime. Micimea și mărimea sînt idei relative. Micromegas este alternativ pitic și uriaș.

„Cînd se sparge un balon,
Cînd o lume se sparge"

scrie Pope în al său *Eseu despre Om* (19).

Balonul este întrucîtva o lume ; iar lumea este întrucîtva un balon. Fontenelle se distrează transformînd universul într-o colecție de bule sau de baloane care cînd se umflă, cînd se contractă, dar nu încetează niciodată de a rămîne bule sau baloane.

„Se poate deci imagina că Universul, atît cît ne este cunoscut, este o îngrămădire de mari baloane, de arcuri încordate strîns unele într-altele, care se adună ghem și se destind" (20).

Același Fontenelle, de altfel, își rîde de simbolul divin al sferei infinite : „O sferă infinită, spune el, ar cuprinde o contradicție fiindcă orice figură este ceea ce este încheiat pentru exterior". Și tot el adaogă că ar fi mai potrivit să se înlocuiască noțiunea de sferă infinită prin aceea de „infinitate de sfere finite" (21). Această infinitate de sfere finite sînt baloanele de săpun.

NOTE

1. *Adone* (Adonis), Canto IX, stanza 108 :
«Meraviglia talor, mentre s'estolle,
Arco stampa nel Ciel simile ad Iri,
Traformarsi l'umor liquido amolle,
Volto in raggi, in comete, in stelle il miri.

Miri qui sgorgar globi, eruttar bolle,
La girelle rotar con cento gizi,
Spuntar rampolli e pullular zampilli,
E guizzi e spruzzi e pispinelli e spilli.»

2. *Essais des merveilles de nature et des plus nobles artifices* (Încercări despre minunile naturii și ale celor mai nobile meșteșuguri), ed. a 9-a, Lyon, 1636, p. 464.
3. *Adone*, Cîntul X, stanza 174 :
«La gran rota del tutto in picciol tondo...»
4. Girolami Preti, *L'Oriuolo* (Orologiul) în *Marino e I Marinisti* (Marino și mariniștii) a cura di Giuseppe Guido Ferrero, La letteratura italiana, Storia e Testi, vol. 37, p. 717 :
«Come sfera maggiore in ciel s'aggira,
che col suo cerchio i minor cerchi abbraccia,
e le rotanti sfere al corso tira,
che del corso di lei seguon la traccia ;
così ruota maggior qui seco gira
ruote minori, e col fuggir le caccia ;
e, com'appunto i cieli, intorno ruota
corso a corso contraria e ruota a ruota.»
5. Ciro Di Pers, *Bella Dipanatrice* (Frumoasa depănătoare), în *Marino e I Marinisti*, p. 943 :
«E se pria dilatossi in ampi giri,
Or la raccoglie in uno, e vuol ch'unita
solo nel suo bel volto e viva e spiri.»
6. *Crashaw's Poems* (Poemele lui Crashaw), ed. L. C. Martin, Clarendon Press, p. 175 :
«Come the Youth, Beauty, and Blood, all ye soft powers,
Whose silken flatteryes swell a few fond houres
Into a false eternity, come man,
(Hyperbolized nothing !) know thy span.
Take thy owne measure here, downe, downe, and bow
Before thy selfe in thy Idea, thou
Huge emptinesse contract thy bulke, and shrinke
All thy wild Circle to a point !»
7. Cf. Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France* (Literatura epocii baroce în Franța) Corti, 1953, p. 132 :
«Sphaera, non vitrea quidem,

Ut quondam Siculus globus,
Sed vitro nitida magis,
Et vitro vitrea magis.

Sum venti ingenium breve
Flos sum, scilicet, aëris ;
Sidus scilicet aequoris ;
Naturae jocus aureus,
Naturae vaga fabula,
Naturae breve somnium.

. . . . . .

Sum bladum, petulans, vagum,
Pulchrum, purpureum, et decens,
Comptum, floridulum, et recens,
Distinctum, nivibus, rosis,
Undis, ignibus aëre,
Pictum, gemmeum et aureum,
O sum, scilicet, O nihil.»

8. William Drummond, *Madrigal*, citat de M. H. Nicolson, *The Breaking of the Circle* (Ruperea cercului), U. of Michigan Press, 1949, p. 42 :
«This life which seems so fair
Is like a bubble blown up in the air
By sporting children's breath,
Who chase it everywhere,
And strive who can most il bequeath.
And though it seem sometime of its own might,
Like to an eye of gold, to be fixed there,
And firm to hover in that empty height,
That only is because it is too slight.
But in that pomp it doth not long appear,
For even when most admired, it is a thought
As swelled from nothing, doth dissolve in nought.»
9. *Poésies et cantiques spirituels* (Poezii și cîntări spirituale), 4 vol., Paris, 1790, vol. IV, p. 247.
10. *Laudate*, citat de H. Bremond, *Histoire du sentiment religieux*, vol. I, p. 203.
11. *Andrew Marvell's Poems* (Poemele lui Andrew Marvell), ed. H. M. Margoliouth, Clarenton Press, p. 112. (Există și o ver-

siune latină a acestui poem) :

«See, how the orient dew,
Shed from the bosom of the morn
Into the blowing roses,
(Yet careless of its mansion new,
For the clear region where 'twas born,)
Round in itself incloses ;
And, in its little globe's extent,
Frames, as it can, its native element.
How it the purple flower does slight,
Scarce touching where it lies ;
But gazing back upon the skies,
Shines with a mournful light,
Like its own tear,
Because so long devided from the sphere.
Restless it rolls, and unsecure,
Trembling, lest it grow impure ;
Till the warm sun pity its pain,
And to the skies exhale it back again.
So the soul, that drop, that ray
Of the clear fountain of eternal day,
(Could it within the human flower be seen,)
Remembering still its former height,
Shuns the sweet leaves, and blossoms green,
And, recollecting its own light,
Does, in its pure and circling thoughts, express
The greater heaven in a heaven less.
In how coy a figure wound,
Every way it turns away ;
So the world-excluding round,
Yet receiving in the day ;
Dark beneath, but bright above,
Here disdaining, there in love.
How loose and easy hence to go ;
How girt and ready to ascend ;
Moving but on a point below,
It all about does upwards bend.
Such did the manna's sacred dew distil ;

White and entire, thou congealed and chill ;
Congealed on earth ; but does, dissolving, run
Into the glories of the almighty sun.»

12. *Œuvres poétiques* (Opere poetice), Paris, 1672, p. 407.
13. *Andrew Marvell's Poems*, p. 26 ; Pierre Legouis, *André Marvell*, Paris, 1928, p. 75 :
«Now therefore, while the youthful hue
Sits on thy skin like morning dew,
And while thy willing soul transpires
At every pore with instant fires,
Now let us sport us while we may,
And now, like amorous birds of prey,
Rather at once our time devour,
Than languish in his slow-chapt power.
Let us roll all our strength and all
Our sweetness up into one ball,
And tear our pleasures with rough strife,
Thorough the iron gates of life.»
14. *Cowley's Poems* (Poemele lui Cowley), ed. A. R. Waller, Cambridge University Press, p. 186 :
«If Past, and Future Times do thee obey,
Thou stopst this Current, and dost make
This running River settle like a Lake,
Thy certain hand holds fast this slippery Snake.
The Fruit which does so quickly waste,
Men scarce can see it, much less taste,
Thou Comfitest in Sweets to make it last.
This shining piece of Ice
Which melts so soon away,
With the Sun's ray,
Thy Verse does solidate and crystallize,
Till it a lasting Mirror be.
Nay thy Immortal Rhyme.
Makes this short Point of Time,
To fill up half the Orb of Round Eternity.»
15. Guido Casoni, *La Lucciola, Opere scelte di Marinisti* (Licuriciul, Opere alese ale marinistilor), a cura di Giovanni Getto, Torino, 1954, p. 472 :

«Luciolatta gentile,
mentre scherzi e t'aggiri,
fai a l'ombre un monile
co'tuoi lucidi giri.»

16. Giovan Francesco Maia. Materdona, *Giuoco di neve, Lirici Marinisti* (Joc de zăpadă, Lirici marinişti) a cura di Benedetto Croce, Bari, 1910, p. 111 :
«Cilla di bianco umor massa gelata
coglie e preme e ne forma un globo breve ;
n'arma poscia la mano, a fredda neve
calda neve aggiungendo ed animata.»
17. *Il Gioco delle Carte* (Jocul de cărţi), în *Opere scelte di Marinisti*, a cura di Giovanni Getto, p. 456 :
«Fugace instante, indivisibil punto.»
18. Bernis, *Epître sur les mœurs* (Epistolă despre moravuri).
19. *Essay on Man* (Eseu despre om), *Epistle I* (Epistola I) :
«And now a bubble burst, and now a world.»
20. *Théorie des Tourbillons cartésiens, Œuvres* (Teoria vîrtejurilor carteziene, Opere), Paris, 1761, vol. IX, p. 244.
21 *Id.*, p. 281.

PASCAL

lui Ian W. Alexander

I

Se știe că celebrul fragment *Disproportion de l'homme (Disproporție a omului)* trebuia să facă parte dintr-un capitol *Transition de la connaissance de l'homme à Dieu (Tranziție în cunoaștere de la om la Dumnezeu)*. Prin tranziție trebuie să se înțeleagă mișcarea prin care spiritul trece de la un obiect de cunoaștere la un altul. Or, limita inițială a acestei mișcări a fost îndelung descrisă de Pascal sub titlul *De la misère de l'homme (Despre nemernicia Omului)*. Orice cunoaștere de sine este pentru om o cunoaștere a propriei sale nemernicii, iar această cunoaștere lipsită de „aceea a lui Dumnezeu duce la disperare" (1). Pentru a scăpa din disperare, nu există deci decît o ieșire: trebuie trecut de la cunoașterea de sine la cunoașterea lui Dumnezeu. Dar cum? Prin ce mijloc să treci pentru a ajunge de la atîta nemernicie cunoscută la atîta măreție necunoscută? Acest mijloc, unicul intermediar înfățișat de Pascal, este Dumnezeu care s-a făcut om și poate astfel să fie cunoscut. „Cunoașterea lui Christ este mijlocul pentru că într-Însul aflăm deopotrivă pe Dumnezeu și nemernicia noastră" (2). Dar pentru cine nu cunoaște pe Christ există oare vreun mijloc, vreo tranziție posibilă? Întreg pasajul din *Disproporție a omului* are drept scop să răspundă la această întrebare.

Punctul de plecare este deci cunoașterea propriei noastre nemernicii. Sînt cunoscuți termenii în care Pascal a zugrăvit-o într-un pasaj situat în *Copia Cugetărilor* imediat înaintea *Disproporției*.

„Văzînd orbirea și nemernicia omului, privind universul mut și pe om fără lumină, lepădat sieși, cumva rătăcit în acest colț de Univers, neștiind cine l-a pus, ce are a căuta aici, ce va deveni după moarte, neputincios spre orice cunoaștere, sînt cuprins de spaimă ca unul care ar fi fost purtat adormit pe o insulă pustie și înspăi-

mîntătoare și care *s-ar trezi fără a cunoaște unde se află* și fără a avea putința de a scăpa de acolo" (3).

Cea dintîi cunoaștere este deci mai degrabă o non-cunoaștere. Rupt de obîrșia sa, neștiutor de soarta-i viitoare, incapabil de a statornici locul și clipa întru care se află printre duratele și spațiile ce-l înconjoară, ființa care se descoperă aici fără lumină și lepădată sieși aduce în chip tragic cu ființa heideggeriană sau sartriană. Ca și ele, este supusă singurătății morale și contingenței. Dar mai precis, prin lipsa-i de viitor și de trecut, prin acea întunecime ce o izolează, ea se aseamănă cu personajul care, la începutul romanului *À la recherche du temps perdu* (În căutarea timpului pierdut) se trezește în plin întuneric : „Dar cînd mă trezeam în mijlocul nopții *neștiind unde mă aflu, în primul moment* nu știam nici cine sînt" (4). La Pascal ca și la Proust, există deci un prim moment de conștiință cînd adormitul, trezindu-se, se percepe întru neștiință incapabil a ști cine este pentru că este incapabil a se situa în creație. De-o parte un univers mut și îndepărtat, de cealaltă parte un loc și o clipă în care te afli, fără a ști despre ele unde sînt ; astfel încît între, pe de-o parte, acest loc, această clipă și, pe de altă parte, spațiul și durata, nu există măsură comună. Nu știi cine ești pentru că nu știi nici în ce loc, nici în ce clipă te afli. Ca să știi, ar trebui să știi și ce este universul întreg în întinderile sale spațiale și temporale. Aceasta este deci cea dintîi înfățișare sub care se manifestă angoasa pascaliană. Într-o formă infinit mai acută, ea este totuși de aceeași natură cu acel „nu știu unde mă aflu" al lui Proust și „nu știu unde sînt" al lui Marivaux. Aici se află locul, clipa, acolo o imensitate indistinctă. Cum să le reunești, cum să le situezi în raport una de alta ? Cum se poate stabili o *proporție* ? Proporție care, de altfel, n-ar fi, asemeni însești acelor imensități, decît cosmică. Căci e vorba, aici, mai puțin de o angoasă propriu-zis religioasă, cît de o *rătăcire* în sensul propriu al termenului, adică de angoasa ființei care se vede pierdută, neputincioasă în a-și găsi puncte

de reper, fără priză asupra altei întinderi decît asupra cercului îngust al insulei sau al temniței sale.

„De ce să-mi fie mărginită cunoașterea, de ce alcătuirea, durata să-mi fie de o sută de ani și nu de o mie ? Ce rațiune va fi avut natura de mi-a dat-o într-acest fel și de a ales acest mijlòc mai degrabă decît altul, dintr-o infinitate din care nu are rost să fie ales unul mai degrabă decît celălalt, nefiind nimic mai ispititor într-unul decît în celălalt“ (5).

Și într-altă parte, într-o expunere aproape identică : „Cînd iau seama la mica durată a vieții mele, absorbită în veșnicia precedentă și cea următoare, la micul spațiu atît cît îl umplu și chiar cît îl pot vedea, înghițit în infinita imensitate a spațiilor ce nu le știu și nu mă știu, mă înspăimînt și mă mir aflîndu-mă aici mai degrabă decît acolo, de ce acum și nu altcîndva“ (6).

Astfel, nu numai că infinitatea spațiilor și a timpurilor se opune iremediabil, prin dimensiunile sale, punctului și clipei pe care le ocupă, ci această infinitate le răpește rațiunea de a fi, le interzice orice fel de situare reperabilă în ansamblu, le desrădăcinează, le azvîrle oriunde. Unde mă aflu ? Este întrebarea esențială, căreia nu-i pot da un răspuns rațional, afară doar dacă aș putea lega acest punct cumva flotant unde mă aflu de totalitatea lucrurilor și chiar de rațiunea celui care, creînd totalitatea, a hotărît să mă așeze chiar în această clipă și în acest loc. Ca să știu cine sînt, trebuie să știu unde sînt, iar ca să știu unde sînt nu am alt mijloc decît să îmbrățișez cu mintea tot ceea ce este, ființa însăși, care este rațiunea a ceea ce este. De unde acea desfășurare vertiginoasă de gîndire ce constituie substanța pasajului asupra *Disproporției omului*. Vertiginoasă într-adevăr, căci nu este vorba numai de a lărgi cît de cît sfera cunoașterii umane. O insulă mai întinsă ar rămîne nu mai puțin tot o *insulă* și tot *pustie*, nu mai puțin ar fi tot incomensurabil ruptă de lume și de Dumnezeu, prin aceeași absență de raportare. În acest punct, Pascal se deosebește cu totul de Proust, căci acel adormit al lui, trezindu-se pe o insulă

pustie, nu se poate mulțumi să o lege prin amintire de arhipelagul trecutului. La Pascal, memoria se dovedește jalnic de neputincioasă. Ea ar putea cel mult, și aceasta doar prin zadarnicul miracol al reînvierii afective, să ne transporte dintr-o insulă într-alta, dintr-o clipă într-alta, dintr-un loc într-altul. Niciodată însă, pentru nici o clipă, pentru nici un loc, ea nu ne-ar putea spune cine ne-a pus acolo, nici ce căutăm acolo. Numai o cunoaștere, o prezență universală ne poate satisface nevoile și cerințele. Pentru a cunoaște unde mă aflu, trebuie să plec din locul unde sînt, să mă extind nesfîrșit cu gîndul în spații, astfel încît, înstăpînindu-mă asupra lor, să pot, odată întors la mine și întărit în cunoașterea mea universală, să determin cu certitudine, prin raportarea pe care-o am la univers, unde sînt și ce sînt.

Aceasta este semnificația desfășurării pascaliene. Excentricitatea, mișcarea de expansiune, nu mai este la el aceea a științei impersonale. Nu e vorba aici de a cunoaște pentru a cunoaște, ci de a cunoaște pentru a se cunoaște pe sine. Lumea și Dumnezeu însuși nu sînt, în cazul de față, obiecte de cunoaștere decît fiindcă această cunoaștere secundă este condiția indispensabilă a cunoașterii dintîi, anume cunoașterea de sine.

Gîndire radical diferită de gîndirea carteziană. La Descartes, *Cogito*-ul este un act ce precede cunoașterea universului; mai mult încă, pentru a se putea înfăptui, el cere tocmai să nu fie precedat de nici o cunoaștere a universului. Numai abolind cu bună știință orice relație cu lumea, subiectul gînditor se descoperă în desine și în mod imediat, stăpîn al propriei esențe într-un moment și într-un loc mental de plenitudine perfectă, o insulă, însă nu pustie, ci umplută de substanță în asemenea măsură încît nu e nevoie să închipui în jurul ei nici alte întinderi — deoarece ea însăși este fără întindere, și nici alte momente — deoarece ea este independentă de momentele timpului. Dimpotrivă, *Cogito*-ul pascalian nu-i descoperă ființei decît insuficiența clipei și locului său, îi retrage rațiunea de a fi, și în conse-

cință o obligă, pentru a dobîndi rațiune și suficiență, la o dublă mișcare prin care, îndreptîndu-se tranzitiv de la sine către limita universului unde este Dumnezeu, se va reîntoarce apoi, de la această limită la sine. Cunoașterea universului nu mai este pentru Pascal partea a doua a unui tratat de metafizică intitulat „Cunoașterea Naturii"; supliment la cunoașterea de sine; ci este condiția *sine qua non* a acesteia, unica posibilitate pe care o are omul socotindu-se învățat întru o știință universală, de a se situa acolo unde se află și de a desăvîrși astfel jalnica schiță a științei de sine care este *Cogito*-ul său prim.

Dar, dintr-un bun început, înainte chiar de a porni aventura, Pascal știe că această posibilitate de fapt nu există. La drept vorbind, el nici nu are alt scop decît să dovedească imposibilitatea acestei posibilități. Astfel, se poate spune că intenția lui Pascal este aici exact de-a dezvălui zădărnicia gîndirii carteziene. Dacă după cum consideră Descartes, e vorba în primul rînd de a se cunoaște pe sine, actul însuși al cunoașterii de sine ne conduce, împotriva celor de el susținute, fie la disperare — prin înțelegerea nemerniciei noastre, fie la catastrofă — obligîndu-ne la ceva imposibil, adică la cunoașterea universală. Catastrofa se cuvine totuși suportată, pentru a ne da seama de imensitatea neștiinței și de măsura întreagă a rătăcirii noastre. Caracterul catastrofal al acestei tentative apare încă de la începutul ei. Căci dacă, pe de-o parte, pășind în afara insulei sale mentale, gîndirea vede crescînd în jurul și deasupra ei dimensiunile unei lumi ce se deschide la infinit, pe de alta departe de a păși afară din lăcașul ei ființa gînditoare îl vede restrîngîndu-se pe măsură ce sfera contemplației sale se lărgește.

„Omul să contemple așadar firea întreagă în înalta și deplina-i măreție, să-și îndepărteze privirea de la lucrurile josnice care-l înconjoară. Să privească această lumină strălucitoare, așezată precum o lampă veșnică spre luminarea universului, pămîntul să-i apară ca un

punct în comparație cu imensa roată pe care acest astru o descrie, și uimit fie că această imensă roată ea însăși nu-i decît un *vîrf* foarte gingaș în comparație cu cea pe care astrele, rotindu-se pe firmament, o încheie" (7).

Pe de-o parte deci, trecînd de la cercul lucrurilor „josnice" la cel descris de soare, și de aici la cel descris de stele, privirea contemplatoare vede retrăgîndu-se limitele circulare ale universului ; dar pe de altă parte, pe măsură ce aceste limite se retrag, tot ceea ce ele depășesc și conțin tinde să se contracte și să se confunde cu punctul de vedere al spectatorului. Două mișcări opuse se petrec în același moment : una centrifugă, prin care periferia universului se pierde din ce în ce mai departe de ființa privitoare și gînditoare ; cealaltă, centripetă, prin care fiece spațiu circumscris tinde să se apropie de spectator, să se identifice în puținătatea-i cu locul pe care acesta îl ocupă, să se reducă împreună cu spectatorul la dimensiunile unui simplu punct. Iar această dublă mișcare prin care, de o parte, totul fuge înafară, de cealaltă, totul se cufundă înlăuntru, nu are nici ea limite pentru imaginația noastră.

„Dar dacă vederea noastră se oprește aici, treacă-ne imaginația dincolo : mai curînd va osteni ea să conceapă decît firea să producă. Întreagă această lume vizibilă nu este decît o trăsătură imperceptibilă în amplul cuprins al firii. Nici o idee nu-l poate cuprinde. Zadarnic ne umflăm concepțiile trecînd dincolo de spațiile imaginabile, nu zămislim decît atomi față de realitatea lucrurilor" (8).

Dintr-un bun început deci se întîmplă catastrofa. O dublă catastrofă, căci cele două jumătăți ale unei lumi scindate se năpustesc pe căi opuse, la capătul cărora, pînă la urmă, nici ochiul, nici spiritul nu mai deslușesc nimic. Cu cît ființa gînditoare își umflă concepțiile, încercînd să le depășească, cu atît mai mult ea vede îndepărtîndu-se dincolo de gîndirea ei un univers a cărui limită nu se află în final nicăieri ; în timp ce, în

sensul opus acestei fugi infinite, se constituie o mișcare, de asemenea infinită, de reimplicare, mișcare, prin care tot ceea ce este văzut, gîndit, imaginat chiar, în interiorul acestui univers total, se retrage, se resoarbe, se închide asupra locului unde ne aflăm, asupra punctului pe care-l ocupăm. Dincolo de orice percepție și orice gîndire, există la modul infinit o natură a cărei circumferință nu se află nicăieri. Iar dincoace de această circumferință, există la infinit o trăsătură, un punct, un atom central care este orice și se confundă cu spectatorul. Spațiul nu mai este decît un maximum de distanță între un punct și o linie circulară. Iar același proces poate fi refăcut în ce privește timpul". Eternitatea lucrurilor în ea însăși sau în Dumnezeu trebuie încă să uimească puțina noastră durată". (9). Spațiul și timpul devin transcendența unei imensități și a unei eternități obiective, anonime, în vreme ce în centru nu se mai află decît un subiect redus la clipă și la punct. „Nu zăresc pretutindeni decît infinități, care mă închid ca pe un atom și o umbră ce nu durează decît o clipă fără întoarcere" (10).

Experiența cunoașterii de sine prin cunoașterea universului duce deci la un eșec absolut, la conștiința unui maximum al depărtării. La una din extremități nu mai există decît un *niciunde* al circumferinței, la cealaltă un *oriunde* al centrului, iar între ele un spațiu acum despuiat de orice conținut, o distanță incomensurabilă. A fi centru în acest sens nu înseamnă a fi locul de generare al unui cerc, punctul privilegiat de la care pornind, se măsoară totul și la care se raportează totul. Oriunde și pentru totdeauna înseamnă a se afla la o distanță infinită de infinita circumferință. Ca la peripateticieni și spre deosebire de întreaga gîndire neoplatoniciană, a fi centru, pentru Pascal, înseamnă a fi situat în punctul cel mai de jos, în locul cel mai îndepărtat, în cea mai nefericită poziție posibilă, deoarece ori în ce punct s-ar afla aceasta, ea este totdeauna cea mai depărtată de limitele realității.

Astfel, atunci cînd pe urmele atîtor gînditori, Pascal reia faimoasa frază : „Este o sferă infinită al cărei centru este pretutindeni, iar circumferința nicăieri", fără îndoială că el o întrebuințează într-un sens foarte diferit de cel pe care i-l conferiseră predecesorii lui. Departe de a formula o concepție obiectivă despre Dumnezeu, fraza exprimă în acest caz concepția cea mai riguros subiectivă asupra unui univers pe care nu-l poți imagina fără ca, pornind de la punctul central unde îl imaginezi, să-i vezi periferia dispărînd în depărtare ; astfel încît între acel punct central și sine nu se poate stabili nici o proporție. La Pascal deci, centru și circumferința nu semnifică nicidecum un raport de figură ; dimpotrivă, ele reprezintă imposibilitatea de a stabili un asemenea raport. Într-o primă versiune, Pascal scrisese : „Față de realitatea acestei *infinite vastități*, noi nu zămislim decît atomi. Este o sferă admirabilă..." În acest sens sfera este, deci, nu Dumnezeu, nici măcar firea, ci însușirea de vastitate a ceea ce este. Însușire a cărei infinitate se exprimă tocmai prin neputința de a i se concepe limitele, ori în ce punct ne-am situa. Astfel încît marele *topos* plotinian și medieval, reluat fiind de Pascal, își află semnificația răsturnată. În loc să reprezinte, ca la Bonaventura, Eckhart sau Ficino, realitatea supranaturală a unui Dumnezeu, care, fiind deopotrivă peste tot și deasupra a tot, este simultan centru și circumferință, toposul amintit reprezintă dimpotrivă, conform contextului precis unde l-a plasat Pascal, condiția cunoașterii umane, potrivit căreia, ori în ce loc această cunoaștere s-ar situa ca centru, ea se descoperă pe sine mereu la aceeași infinită distanță de circumferința cognoscibilului. O asemenea distanță este în sine afirmarea inexorabilă a disproporției existente între gîndirea umană și ceea ce ea este incapabilă să cuprindă.

Este adevărat, totuși, că dacă în acest caz, sfera nu mai este simbolul lui Dumnezeu, ea rămîne încă simbolul simbolului acestuia. Căci deîndată ce sfera este identificată cu însușirea de vastitate nesfîrșită. Pascal se gră-

bește să adaoge : „În sfîrșit aceasta este cea mai de seamă *însușire sensibilă* a autoputerniciei lui Dumnezeu, faptul anume că imaginația noastră se pierde într-această gîndire".

Astfel, așa cum reiese dintr-o cugetare dezvoltată ceva mai departe în același fragment și pe care o vom analiza la timpul cuvenit, pentru Pascal, sfera admirabilă, prin însuși faptul de a fi simbolul infinității divizibile a spațiului, figurează și cîte ceva din imensitatea indivizibilă a lui Dumnezeu, deoarece spațiul este o reprezentare imperfectă, e drept, dar sensibilă a acestei imensități. Dincolo de sfera infinit divizibilă a firii, există deci un ecou a ceea ce scolastica neo-platoniciană concepuse drept sfera indivizibil infinită a lui Dumnezeu. Mai departe și în alt pasaj din *Cugetări* acest ecou se accentuează și își capătă întreaga forță. Dar în textul de față, Pascal abia menționează concepția respectivă și pe loc îi retrage orice valoare de cunoaștere pentru gîndirea umană („Imaginația noastră se pierde în această gîndire *incomprehensibilă*"), azvîrlindu-l pe om în extremitatea opusă, anume puținătatea ființei sale, în acest colț pierdut al firii. „Ce este un om în infinit?"

II

Omul este un punct, un atom. Pornind de la acest punct, un abis spațial și temporal se desfășoară în mod egal și la infinit în cercuri concentrice care se pierd în adînc : iar dincolo de acest abis se întinde, sferic, realitatea încă mai „abisală" a lui Dumnezeu. Totul e vid, totul e tăcere, e distanță infinită : „Distanța infinită de la corpuri la spirite întruchipează distanța mai infinită încă de la spirite la caritate, căci aceasta este suprafirească" (11). Printre aceste întinderi atomul uman este rătăcit și înghițit : „Prăbușit în infinita imensitate a spațiilor ce nu le știu și nu mă știu..." (12). „Văd aceste spații de spaimă ale universului care mă închid" (13). „Ce înspăimîntătoare distanță"... (14). „Finitul este nimicit

în prezența infinitului" (15). În tot locul în *Cugetări* revin aceste fraze care traduc spaima esențială. Pare că, de îndată ce încearcă să iasă din insula-i pustie, ființa pascaliană nu descoperă în afară decît același pustiu la infinit. Totul dinaintea privirii se golește. Totul se reduce la a fi numai acest spațiu vid pe care, vorbind despre experiențele sale de fizică, Pascal spunea că se mulțumește să-l vădească. (16). Or, de îndată ce-l vădește, nimic nu mai există decît vidul. Faptul cel mai izbitor la Pascal este mișcarea spiritului prin care, de îndată ce acesta contemplă lumea, tot ce se află într-însa perceptibil dispare înghițit în dilatarea incomensurabilă a unui lucru fără substanță, care, după cum spune părintele Noël (17) este „pretutindeni și totdeodată nicăieri", și anume vidul. „Prin spațiu universul mă cuprinde și mă înghite *ca pe un punct*" (18). Dar totuși acest spațiu, acest vid, acest infinit al distanțelor, nu pot oare spune, tocmai fiindcă eu sînt un punct, că prin gîndirea mea, îl înțeleg ? Mai există încă o posibilitate de recurs, pe care o aflu în demnitatea și măreția gîndirii mele de om. Rătăcit, înghițit în spațiu, nu mă pot oare afirma ca centru al acestui spațiu ? Nu sînt oare trestie gînditoare ?

Asupra acestui punct e posibil încă odată să-i comparăm prin opoziție pe Pascal și Descartes. Căci reducerea universală a realității exterioare la vidul întinderii prezintă o anume analogie, nu cu lumea pozitivă a vîrtejurilor, ci cu lumea negativă, cu acel soi de gol interior unde Descartes situează al său *Cogito*. Într-adevăr, tocmai în centrul unui vast neant cauzat, de îndoiala hiperbolică, Descartes, plasează asemenea unui punct luminos de la care pornind totul va reapare, o gîndire ce, înțelegîndu-se pe sine, va putea mai apoi cuprinde prin înțelegere întinderea și universul. „Trestia gînditoare" este transformarea violentă a unei expresii carteziene. Am putea imagina gîndirea lui Pascal ca fiind pregătită să anticipeze pe aceea a lui Leibniz și să continue

gîndirea lui Descartes și a lui Giordano Bruno. Căci, dacă gîndirea se descoperă ca un punct și ca un centru în mijlocul universului, dacă orice gîndire devine astfel locul indivizibil de la care pornind se rînduiește tot restul, nimic nu împiedică înțelegerea acestui tot restul. Dumnezeul pascalian i-ar putea vorbi omului exact în termenii pe care Pico de la Mirandola îi pune în gura acestui Dumnezeu. „Te-am așezat în centrul lumii, ca să poți privi mai lesne, jur împrejurul tău, tot ce se află în lume" (19). Gîndirea umană, oriunde s-ar afla, ar fi deci întotdeauna centrul autentic al universului infinit. „Imensa sferă divină, spune Charles de Bouelles, are un număr infinit de centre" (20). Dacă omul este un punct, acest punct este centru. Drept care, într-un fel, spațiul, universul, Dumnezeu însuși, redevin comprehensibili. O măsură umană a realității totale este posibilă : prin urmare, totul, și gîndirea mea și eu însumi, sîntem salvați.

Nimic însă nu e salvat din sine și tocmai pentru a îndepărta această ultimă posibilitate a unei salvări firești, Pascal trece de la prima la a doua parte a expunerii sale. Cînd concepeam însușirea de vastitate a lucrurilor ca pe o sferă admirabilă, trebuia să mă concep pe mine ca fiind punctul ei central. Dar de îndată ce îmi îndrept privirea asupra înlăuntrului meu, nu mai sînt nici punct, nici centru, ci ceva de la care pornind trebuie să mă cufund lăuntric adînc pentru a găsi centrul.

„Dar spre a-i arăta o altă minune tot atît de uimitoare, omul să cerceteze întru ceea ce cunoaște lucrurile cele mai gingașe. O gînganie să-i vădească, în micimea corpului său, părți incomparabil mai mici, picioare cu încheieturi, vine într-aceste picioare, sînge într-aceste vine, umori într-acest sînge, picături într-aceste umori, molecule într-aceste picături..."

Imaginea gînganiei nu trebuie să ne ascundă aici ideea esențială. Nu de la această vietate purcede gîndirea, ci de la ea însăși, adică de la om, subiect gînditor. Așa cum, cu puțin înainte, acesta ieșea din sine în-

susi, se ex-centra pentru a încerca să măsoare spațiile infinitului mare, tot astfel de la el pornind — căci el „a revenit la sine", se avîntă spre o nouă căutare, aceea a infinitului mic. Iar primul lucru pe care-l întîlnește, în această căutare, nu diferă fizic de el însuși decît prin micime, căci în acea gînganie se găsesc, ca și în om, picioare cu încheieturi, vine cu sînge iar în sînge picături și molecule. Privind gîngania, omul nu încetează de a se privi pe sine. El distinge, redusă la proporții minuscule, lumea interioară ce-i constituie propriul corp ; iar această lume ea însăși înfășoară alte lumi care, la rîndul lor, înfășoară altele ; astfel că din înveliș în înveliș, deci din corp în corp, omul tot pe el însuși și o dată cu el, imensitatea exterioară care-l înconjoară, le vede dispunîndu-se cercuri din ce în ce mai reduse, cuprinse unele într-altele în spațiile interioare ale infinitului mic !

„Vreau să-i arăt în interiorul acesta un abis nou. Nu numai universul vizibil, ci imensitatea firii vreau să i le zugrăvesc întrucît poate ea fi concepută, în *cuprinderea* acestei prescurtări de atom. Să vadă într-aceasta o infinitate de universuri care-și au fiecare firmamentul său, planetele sale, pămîntul său..."

Scena s-a schimbat și totuși rămîne aceeași. Ceea ce se vădește aici tot un abis este. Dar un abis interior. Nu mai e vorba de *a îmbrățișa circumferința lucrurilor*, ci *de a ajunge în centru* (21). În mișcarea ei îndreptată către abis, gîndirea nu mai pornește aici de la un punct inițial și central. Ci acum se mișcă în căutarea acestui punct. În loc să situeze omul în centrul orientării excentrice a propriei gîndiri înspre circumferința lucrurilor, Pascal îl descrie aici îndreptîndu-se concentric înspre centrul acestora. Și în loc să vădească, în dilatarea progresivă a firii, contragerea corespunzătoare a tot ceea ce ea conține, Pascal arată, în îngustarea progresivă a centrului său, dilatarea treptată a punctelor de vedere succesive de unde acest centru e privit. Astfel încît, de la un punct de vedere la altul și de la un obiect la altul, pe măsură ce gîndul se afundă spre vîrful fugitiv

al infimului, subiectul însuși al acestei gîndiri vede fiecare obiect revenind spre el amplificat. Umflarea obiectelor este umflarea lui însuși. Omul care le privește devine munte, pămînt, firmament, univers. Sau mai bine zis, în vreme ce gîndirea caută să atingă, la capătul mișcării sale verticale, punctul central al lucrurilor, acestea săltîndu-se din propria lor adîncime, vin rînd pe rînd să extindă și să umfle suprafața, să o transforme într-o circumferință care și ea amenință să fie infinită. Astfel, subiectul acestei gîndiri se descoperă acum, dincoace, îndărăt, nemaifiind centrul, ci însăși periferia a ceea ce el vrea să contemple. Și pornind tocmai de la această periferie, el încearcă să străpungă, străbătînd pe rînd cercurile unul după altul, straturile concentrice care-i ascund adevărul central. Privirea lui nu mai rătăcește divergentă prin spații. El trebuie s-o îndrepte convergent, din toate punctele suprafeței sale, spre centru ; iar acest centru este asemenea vîrfului unui imens con răsturnat, ale cărui linii s-ar afunda la infinit în adîncime. Adîncime care înglobează lumi, fiind ea însăși înglobată. Un univers răsturnat se alcătuiește ca și celălalt, sub formă de sfere concentrice, în care, în mod paradoxal, picăturile cuprind globuri iar gîngăniile, stele. Cu cît gîndirea se pierde în micime, cu atît subiectul acestei gîndiri își apare sieși enorm.

„Căci cine nu va admira faptul că trupul nostru, care pînă mai adineaori nu era perceptibil în univers, imperceptibil fiind el însuși în sînul a tot, devine acum un colos, o lume, sau mai bine zis, un tot în raport cu neantul la care nu poți ajunge“ ?

Omul este acum un colos, o lume, un tot. El este însăși sfera care îmbrățișează totalitatea lucrurilor. Și după cum centrul acesteia se află la o distanță infinită, circumferința acestei sfere este ea însăși infinită. Oriunde s-ar plasa omul, el se află întotdeauna la suprafața imperceptibilului ; circumferința este în toate locurile, centrul în niciunul.

Așezînd la sfîrșitul demonstrației sale asupra infinitului mare fraza „Este o sferă infinită al cărui centru este pretutindeni, iar circumferința nicăieri", Pascal nu putea să nu se gîndească la inversiunea radicală pe care aceasta trebuia s-o suporte în caz că ar voi s-o aplice demonstrației opuse asupra infinitului mic. Căci în sfera infinită a infinitului mic, centrul este acela care nu se află nicăieri, iar circumferința pretutindeni.

Or, circumferința este omul. Omul își apare sieși ca un colos și ca o lume. Această lume conține infinitul, dar îl conține fără să-l înțeleagă. Așa cum nu putea să existe înțelegere a lumii pentru cine se constituia ca centru al lumii fără însă a-i atinge circumferința, tot astfel nu poate exista înțelegere a lumii pentru cine se situează la circumferință fără să ajungă vreodată la centru. Ignorarea minimumului este egală cu cea a maximumului. De o parte și de alta lipsește raportarea. Totalitatea fără unitate este echivalentă cu unitatea fără totalitate. *Disproporția* este absolută și întotdeauna aceeași.

Cînd te situezi în centru, circumferința dispare ; cînd te așezi la circumferință, nu mai există centru. Amîndouă modurile de a gîndi ajung la aceeași volatilizare, la aceeași înghițire. Singura posibilitate de a rezolva antinomia ar fi să te poți situa *totdeodată* la centru și la circumferință, dar de acest lucru omul este incapabil. Astfel încît, în orice loc s-ar așeza el, și în orice mod ar gîndi, lumea îi scapă în înălțime sau în adîncime. Rînd pe rînd circumferința și centrul lucrurilor sînt nicăieri. În final, omul se trezește într-o lume golită de orice raporturi posibile, undeva în mijlocul unei sfere, ale cărei circumferință și centru, „gonind într-o fugă veșnică" nu se află niciodată în niciun timp, în niciun loc. În toate sensurile, una și aceeași egalitate de neștiință. Catastrofa pare a fi deci totală. Mișcarea tranzitivă prin care gîndirea căutase să atingă la modul excentric și concentric adevărul, nu reușește decît să-l azvîrle înapoi pe gînditor „la mijloc de extreme", infinită la distanță față de centru și de cir-

cumferință, pe același țărm nesigur de unde plecase. „Iată unde ne conduc cunoștințele firești" (22).

III

„Adică, într-un cuvînt, orice mișcare, orice număr, orice spațiu, orice timp ar exista, există totdeauna unul mai mare și unul mai mic. Astfel încît se susțin cu toate între neant și infinit, fiind mereu infinit depărtate de aceste extreme" (23).

Acesta ar fi, se pare, punctul final al dialecticii disproporției. Între cel mai mare și cel mai mic, între neant și infinit, se află spațiile, timpurile, mișcările, numerele ; aici se află și omul care se zbate să le proporționeze. Ele se susțin ca și omul, dar parcă suspendate în mijlocul vidului alcătuit din depărtarea lor de extreme. Ca și cum fiece adevăr, fiece existență în absolut s-ar fi retras de o parte și de alta, în infinitatea unei limite circumferențiale sau în aceea a unui neant de mărime. Deasupra, dedesubt, peste tot locul în afară și peste tot locul înlăuntru, se află „abisul infinit care nu poate fi umplut" (24). Or, după Pascal, aceasta tocmai era sarcina pe care și-o impusese gîndirea omenească, să umple abisul, să invadeze vidul, „să afle de la lucrurile absente ajutorul ce nu se poate căpăta de la cele prezente" (25), să atingă, fără a lăsa să scape niciunul din mediile intermediare, plafonul ultim și vîrful dintîi al realității. A cunoaște nu înseamnă altceva decît a umple, iar a umple înseamnă a atinge (26). Este izbitor, într-adevăr, faptul că, în epistemologia pascaliană, nu se poate afla loc pentru o cunoaștere la distanță, pentru o cunoaștere ce și-ar atinge obiectul fără să se întindă pînă la el. A cunoaște înseamnă a umfla punctul, a lungi liniile, a extinde suprafețele a dilata masele sau mai înseamnă a strînge totul ghem în perceperea unui principiu. Și tot astfel, a măsura nu înseamnă a determina distanțele, ci a atinge simultan locul în care te afli și cel pe care-l țintești, ocupînd intervalul între ele două. Cunoașterea pascaliană rămîne esențialmente

tactilă, întocmai ca a copilului sau a orbului. Privirea și gîndirea nu sînt concepute, în această cunoaștere, decît ca o antenă a frunții, o prelungire a degetelor. Astfel încît tragicul vidului la Pascal, nu este, ca la Baudelaire sau la Hugo, spaima puțului în care cazi, ci groaza de insula pustie, adică de temnița fără ziduri în care nu ai de ce să te agăți. De aceea el trebuie să caute neîncetat mijloacele de a pipăi intangibilul. Dacă trimite fără încetare unde concentrice și excentrice în vid, este pentru că aceste unde au drept misiune precisă să umple vidul. Dar în ciuda eforturilor sale, universul sună întotdeauna a gol. Totuși, dacă nimic finit nu există fără a fi deopotrivă pierdut în infinit și incapabil a-l umple, nu mai puțin infinitul este din toate părțile, în toată amploarea-i, străbătut : „Cea mai mică mișcare interesează întreaga fire, marea întreagă se schimbă din pricina unei pietre“ (27). Astfel încît, într-un anume sens, piatra reușește să facă ceea ce nu poate face inteligența ; ea își propagă la infinit undele, umple vidul, unește prin efectul său infinitul mic cu infinitul mare.

De ce oare cu inteligența sau cu forța morală nu poți să faci ceea ce piatra poate, să umpli lumea, să atingi extremele, să fii circumferință și centru ? Citindu-l pe Montaigne, Pascal cugetă la existența lui Epaminonda, la care excesul unei virtuți implica excesul virtuții contrare :

„Nu-ți arăți mărirea situîndu-te la o extremitate, ci atingîndu-le deopotrivă *pe amîndouă* și *umplînd întreg inter-valul* dintre ele*. Dar poate că aceasta nu este decît o mișcare bruscă a sufletului de la o extremă la alta și că de fapt mărirea nu se poate afla *decît într-un singur punct*, precum pojarul în jăratic“ (28).

Odată mai mult, apare imaginea cercului, dar de data aceasta este un cerc fals, pentru că nu există pe de-a întregul deodată. Duns Scotus făcea această observație la textul lui Toma de Aquino : „Dacă în mișcarea lui cir-

* Termenul pascalian este *l'entre-deux*.

cularã punctul nu se lasă să subziste din circumferinţă decît pe sine, astfel încît de îndată ce el încetează de a mai fi într-un anume loc, încetează şi circumferinţa de a mai fi într-acela, nu va exista niciodată vreo circumferinţă simultan prezentă la centru, ci prezent la centru va fi numai un punct al ei" (29). Cercul fals nu se închide aşadar niciodată şi nu reuneşte extremele ; el nu conţine nimic. Departe de a avea o adevărată circumferinţă, el nu este decît un punct care, prin mişcarea lui, tinde deopotrivă să umple totul şi să fie totul, dar care, în definitiv, oriunde ar fi, nu e niciodată altceva decît un punct. Aşa se întîmplă cu orice virtute şi cu orice cunoaştere. O serie inepuizabilă de nuanţe le parcelează, le îmbucătăţesc într-o infinitate de puncte de vedere exclusive ce nu pot fi nici cuprinse, nici sudate : „Cînd vrem să urmărim virtuţile pînă la extremele lor, de o parte şi de alta, apar vicii care se strecoară pe nesimţite pe căi insesizabile dinspre partea infinitului mic ; şi apar vicii, o droaie, dinspre partea infinitului mare, astfel că ne pierdem printre vicii şi nu mai vedem virtuţile. Ne lăsăm prinşi de însăşi perfecţiunea" (30).

Sîntem prinşi de perfecţiune cum sîntem prinşi de adevăr. Cunoaşterea morală, ca şi cunoaşterea fizică, implică necesitatea de a umple întreg intervalul, atingînd extremele, de a fi deopotrivă centru şi circumferinţă. Or, pentru aceasta, ar fi necesară o supremă agilitate. Nu ar fi oare tocmai agilitatea unei gîndiri care ar „vedea dintr-o singură privire şi nu prin progresia raţionamentului" (31), care „ar vedea dintr-o ochire" (32) ? Acesta este spiritul de fineţe. Dar el nu este decît „o mişcare bruscă de la o extremă la cealaltă". Ca în exemplul cu pojarul în jăratec, aici nu este vorba de o circumferinţă ale cărei puncte să fie toate simultan prezente la centru, ci numai de un singur punct al acesteia. Punctul gîndirii nu poate crea decît un cerc iluzoriu. Pentru om, extremele rămîn infinit depărtate.

Ele nu sînt depărtate, însă, decît pentru om. Singur omul e ţintuit acolo unde se află, singur el nu poate

trece dincolo. Tot lucrul este cauzat și cauzator, ajutat și ajutător, mediat și nemediat", toate „se susțin printr-o legătură firească și insesizabilă care *leagă extremele*" (33). Universul pascalian nu mai apare acum ca un gol, ci ca un plin. Totul este în tot. Totul se leagă cu totul. Dacă marea întreagă se schimbă din cauza unei pietre, există deci un raport și o înlănțuire de la piatră la mare și de la mare la pămînt. Centrul și circumferința se ating realmente : *inter-valul* lor e umplut. În plenitudinea acestui univers de tip stoic, singur omul e aducător de vid ; singur el este nesimțitor la raportul și la înlănțuirea întregului cu părțile. Însă acest raport există, extremele se pot lega. Care inteligență, dar, le va percepe ca legate ? O inteligență capabilă de a le atinge pe amîndouă totodată umplînd întregul inter-val : inteligența divină.

În manuscrisul autograf al *Cugetărilor*, imediat după pasajul unde descrie gîndirea umană ca o mișcare a sufletului de la o extremă la cealaltă, Pascal azvîrle această frază fără verb, care, prin conciziunea ei, sugerează cumva instantaneitatea fulgerătoare cu care o gîndire cu adevărat divină, în loc de a drumeți de la o extremă la alta, le unește în mod nemijlocit.

„Mișcarea infinită, *punctul care umple totul*, clipa de repaos ; infinit fără de cantitate, indivizibil și infinit" (34).

Se cuvine să legăm această frază de textul următor din care poate că și purcede. E vorba de un text extras din *Morale Creștine* ale părintelui Yves din Paris :

„Cu atît mai mult se apropie mișcarea de repaos, cu cît ea este mai rapidă, iar dacă am dezlănțui o mișcare infinită, repaosul ar fi perfect, pentru că acesta ar lua-o înaintea succesiunii de părți ce vin în șir în mișcările obișnuite" (35).

Pasaj vădit inspirat din Nicolaus Cusanus, la ale cărui *Excitationes* (36), părintele Yves trimite în mod expres. Se mai poate de altfel cita și un alt pasaj din Cusanus :

„De vreme ce maximumul este ca o sferă infinit de mare, putem vedea limpede cum el este măsura absolut

simplă și potrivită a tot ceea ce conține universul... Dumnezeu este deci definiția unică, absolut simplă a universului întreg... El este repaosul absolut întru care toată mișcarea este repaos, iar acest repaos absolut este măsura a toată mișcarea, după cum rectitudinea absolută este măsura oricărei circumferințe și după cum prezentul cel mai mare, adică eternitatea, este măsura a tot timpul" (37).

La fel și Giordano Bruno :

„Deci dacă Dumnezeu este într-adevăr tot ceea ce poate fi și posedă tot ceea ce este apt să posede, el va fi deopotrivă peste tot și în tot și pe atît de perfect mobil și rapid pe cît este de perfect stabil și imobil" (38).

Repaos ce este măsura oricărei mișcări ; ființa care este în mod indivizibil pretutindeni centrul ei înseși și al lucrurilor ; gîndire care, în mod nu mai puțin indivizibil, pornind de la fixitatea sa inițială și finală, umple fără tranziție totalitatea circulară ; punct veșnic față de care, precum la Toma de Aquino și la Dante, toate timpurile sînt prezente ; act atît de prompt încît punctul lui de plecare și cercul acțiunii lui coincid ; coincidență în sfîrșit a contrariilor care, la Pascal ca și la Nicolaus Cusanus, este definiția umană a lui Dumnezeu.

„Credeți că este cu neputință ca Dumnezeu să fie infinit fără a avea părți ? — Da. — Am să vă arăt deci un lucru infinit și indivizibil. Acesta este *un punct mișcîndu-se pretutindeni cu o viteză infinită*, căci el se află în tot locul și este în totul întreg în fiecare loc" (39).

Pentru a exprima imaginea punctului mișcîndu-se pretutindeni, precum unda care se pornește de la o piatră azvîrlită într-un lichid, Pascal scrisese la început : *un punct vînzolindu-se pretutindeni.* Centru vînzolindu-se instantaneu pînă la extremitatea infinitei sale periferii, Dumnezeu este deci într-adevăr acela despre care Pascal spunea că „însușirea lui sensibilă" apare simbolizată în realitatea lucrurilor. Or, această realitate, în vastitatea ei, îi apărea unei gîndiri care ar fi voit să i se situeze în centru, ca o sferă infinită al cărei centru este pretutindeni, iar circumferința nicăieri. Dimpotrivă, pentru o gîn-

dire care ar fi voit să se situeze în circumferința ei, această realitate se revela ca o sferă nu mai puțin infinită, a cărei circumferință este pretutindeni iar centrul nicăieri. Deocamdată însă, acestea nu erau decît aspectele opuse ale lumii infinitului divizibil față de o gîndire care, rînd pe rînd, pentru a gîndi o extremă, trebuia să se situeze în extrema opusă. Astfel încît, în această gîndire, una din extreme nu putea fi niciodată altceva decît negarea celeilalte. Dar, în infinitul indivizibil, care este Dumnezeu, extremele se confundă. „Dacă luăm seama, spune Charles de Bouelles (40) cînd la centrul, cînd la circumferința imensei sfere divine, este mai ușor să enunțăm despre Dumnezeu, adevăruri contrare... Și totuși făcînd aceasta, nu divizăm natura lui. Căci sfera divină este indiviziblă, fără părți ; ea este deci întreagă peste tot și întreagă nicăieri".

Dumnezeu este deci totodată principiu și limită infinită, centru și circumferință. El este „ființa indivizibilă și fără părți" (41), punctul ce umple tot, ce se mișcă peste tot ; e sfera despre care se poate spune că centrul și circumferința îi sînt dimpreună pretutindeni și nicăieri. Căci începuturile și infinitul nu sînt decît unul. Regăsind o cugetare a lui Nicolaus Cusanus, devenită franceză cu Charles de Bouelles și transpusă în epoca sa de Bérulle (42) și Yves din Paris, Pascal organizează în jurul simbolului cercului infinit o teologie întemeiată pe principiul identității în Dumnezeu a contrariilor. Gînditorul o exprimă într-o frază de culme pentru întreaga argumentare a fragmentului din *Disproporție a omului*, frază unde se află afirmată absoluta *proporție* a infinitului-cerc și a începutului-punct.

„Aceste extremități într-atît de mult s-au îndepărtat, încît se ating și se împreună și se regăsesc în Dumnezeu și numai în Dumnezeu" (43).

Extremele nu se ating și nu se regăsesc simultan decît într-o realitate invizibilă pentru care universul nu este decît simbol : nu în fire și nici pentru om, ci în suprafire și pentru Dumnezeu.

„...dat fiind că Firea și-a întipărit imaginea și pe aceea a autorului său în fiece lucru, aproape toate lucrurile țin de dubla infinitate“ (44).

Mișcarea tranzitivă, trecînd prin fire de la om la Dumnezeu, nu ajunge în cele din urmă la o catastrofă totală pentru că ajunge la Dumnezeu. Fără îndoială, după cum spune părintele Yves din Paris, „Creaturile nu sînt în starea de această unitate infinită a lui Dumnezeu care este dimpreună punctul și cantitatea, centrul și circumferința“ (45). Dar incapacitatea lor nu este într-atît de radicală încît să nu poată concepe existența unei capacități intru totul divine. „De unde, spune Pascal, putem învăța să ne prețuim la justa valoare și să dăm formă unor gînduri ce valorează mai mult chiar decît tot restul geometriei“ (46). Dumnezeul creștinilor „nu constă într-un Dumnezeu care ar fi doar autor al adevărurilor geometrice“ (47); el le întrece printr-un soi de geometrie divină, în care extremele coincid și coincizînd, umplu întreg inter-valul. „Abisul infinit nu poate fi *umplut* decît de un obiect infinit și imuabil“ (48). Abisul care este Dumnezeu nu poate fi umplut decît numai de Dumnezeu. Dacă nu sîntem în stare a vedea aceasta în fire, putem cel puțin s-o vedem înlăuntrul nostru atunci cînd harul, covîrșindu-ne, ne raportează la centrul și la circumferința sferei divine „Este un Dumnezeu ce *umple* sufletul și inima celor pe care îi stăpînește“ (49). Ceea ce umple sufletul, „fiind mijlocul“ între Dumnezeu și nemernicia noastră, este harul lui Christ. „De-acum înainte, spune Albert Béguin, toată strădania lui Pascal va tinde să dovedească faptul că omul poate, chiar într-o lume care nu este pe măsura lui, să-și afle deopotrivă *măsura* și un loc de popas“ (50).

NOTE

1. *Pensées et Opuscules* (Cugetări și alte opere), ed. Brunschvicg, Hachette, p. 567.
2. *Id.*

3. P. 646.
4. *Du côté de chez Swann* (Swann), I, p. 11.
5. P. 428.
6. P. 427.
7. P. 347.
8. P. 348.
9. P. 356.
10. P. 419.
11. P. 695.
12. P. 427.
13. P. 418.
14. P. 431.
15. P. 434.
16. *Expériences nouvelles touchant le vide* (Experienţe noi asupra vidului).
17. Cf. *Lettre de Pascal à Le Pailleur* (Scrisoarea lui Pascal către Le Pailleur).
18. P. 488.
19. *De Hominis Dignitate* (Despre demnitatea umană).
20. *Theologicae Conclusiones* (Concluzii teologice), 1515, f. 15 v.
21. P. 352.
22. P. 347.
23. P. 174.
24. P. 519.
25. P. 519.
26. Cf. despre „prehensiunea sensibilă" la Pascal, excelenta carte a lui Jean Demorest, *Dans Pascal* (În Pascal), ed. de Minuit, 1953.
27. P. 560.
28. P. 491.
29. *Opus Oxoniense* (Opera de la Oxford), l. I, dist. 39.
30. P. 492.
31. P. 318.
32. P. 321.
33. P. 355 ; cf. variantă.
34. P. 434.
35. Ed. a 3-a, Paris, 1640, vol. I, p. 305.
36. În margine : *Cusa, excitatio* (Cusanus, citat), l. X, cap. XII.

37. *De Docte Ignorantia* (Despre ignoranța doctă), l. I, cap. XXIII.
38. *De la causa, principio, et uno* dial. 3.
39. P. 434.
40. *Theologicae Conclusiones*, f. 50 r.
41. P. 442.
42. Cf. Jean Dagens, *Bérulle et les origines de la restauration catholique* (Bérulle și originile restaurației catolice), Desclée, 1952, p. 54.
43. P. 352.
44. P. 351.
45. *Théologie naturelle* (Teologie naturală), Paris, 1635, vol. II, p. 172.
46. P. 184.
47. P. 581.
48. P. 519.
49. P. 581.
50. *Pascal par lui-même* (Pascal de el însuși), ed. du Seuil, 1952. p. 51.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SECOLUL XVIII

I

Un poet marinist, Giuseppe Battista, descrie un cavaler care dăruiește doamnei sale o minge.

„Globul acesta pe care-l azvîrlu adesea în aer
Și în care-mi ascund suflarea suspinelor,
Iată-l, Nice, plăcută fie-ți atît de frumoasa-i greutate
Și darul acesta mulțumească-ți dorința.
Jucîndu-se cu tînărul Hyacint,
Zeul blond de mii de ori a învîrtit-o.
Ea este ideea de lume dacă nu chiar lumea
Și săltăreața prizonieră a vîntului“ (1).

Mingea oferită de jucător doamnei sale reprezintă un principiu de unitate. Ea este simbolul unei gîndiri unice, al unei iubiri exclusive. Dar în același timp este și „săltăreața prizonieră a vîntului“. Această mică lume umflată de iubire a fost azvîrlită de ici de colo în lumea largă unde a descris felurite curbe. Tot astfel în poemul lui Bernis, citat mai sus, adieri diferite purtau baloanele de săpun prin văzduh. Totuși, în poemul marinist, mobilitatea evenimentelor este compensată prin fixitatea gîndirii. Rotunjimea mingii mai păstrează ceva din omogenitatea sferei eleate. Una și aceeași substanță emotivă umflă pretutindeni jucăria care se rostogolește tot pretutindeni. Dar în poemul lui Bernis, baloanele de săpun urmînd itinerarii diferite și reflectînd priveliști diferite, sînt și ele iscate de suflări diferite. De la poezia barocă a secolului al XVII-lea la poezia ușoară și senzualistă a secolului al XVIII-lea, are loc o deplasare care, accelerînd variațiile experienței, diminuează în același timp importanța principiului de unitate ce le lega. Micile sfere ale lui Bernis nu dobîndesc nici o însușire de coeziune sau de permanență prin faptul de a fi sfere, ci doar o mai mare

ușurință în a-și schimba aspectul și direcția. Linia care le rotunjește suprafețele și aceea pe care ele reîncep într-una s-o traseze înspre un nou punct al orizontului, tind să se confunde într-o singură linie ce nu mai este circulară ci, pur și simplu, sinuoasă. De îndată ce ochiul a observat pe suprafața balonului o curbură continuă ce tinde să se desăvîrșească în sferă, el și distinge, ca și cum ar fi o prelungire, curbura diferită prin care, schimbîndu-și direcția, balonul își rotunjește traectoria. Privirea alunecă cu ușurință de la o curbură la cealaltă, și-i place să vadă mereu desmințită și mereu restabilită pe noi baze, regularitatea circulară care-o izbise de prima dată. În locul unei forme fixe, o neîncetată geneză de forme ; în locul unui cerc, o generare continuă de curbe. Mingea săltăreață, balonul de săpun zburînd în voia vîntului, nu mai sînt sfere, cel mult schițe de sfere : forme neîncetat șterse și reîncepute, principiu de varietate substituit principiului de unitate. Acesta fusese, încă pentru Leonardo da Vinci, principiul frumuseții. Așa se prezintă pentru oamenii secolului al XVIII-lea grația, „încă mai frumoasă decît frumusețea". Grația, sau mai curînd grațiile, mobilitatea gestului, a nuanței, a inflexiunii, prin care o pluralitate sinuoasă vine să înlocuiască continuitatea circulară și raportul constant al acesteia cu un centru : „Eu sînt acel nu știu ce, se prezintă un personaj alegoric al lui Marivaux, acel nu știu ce care place în arhitectură, în mobilier, în grădini, în tot ceea ce poate fi obiect al gustului. Nu mă căutați sub o formă oarecare, îmbrac o mie de forme și nici una fixă : iată de ce pot fi văzut fără să fiu cunoscut, fără să fiu nici prins nici definit. Mă fac simțit, dar nu pot fi deslușit" (2).

Acel *nu știu ce* (s. tr.) nu are formă fixă. El este contrariul cercului și totuși pornește de la cerc, se-ntoarce la cerc, se preface a fi nu un cerc, ci o infinitate de cercuri. El se concepe pe sine ca o mișcare de eroziune și totodată de întoarcere, ca o fidelitate capricioasă față de un model iubit fără încetare și fără încetare dat uitării. Este varietatea în unitate și unitatea în varietate : „Omul,

zice La Motte Houdar, este iubitor de simetrie ; dar și mai iubitor de varietate. Deci, pentru a-l satisface, trebuie să i se înfățișeze proporții exacte, dar să-i fie oferite mereu altele". (3)

Omul secolului al XVIII-lea se străduiește să înfățișeze pretutindeni proporții mereu diferite. În arhitectură, în pictură, în sculptură, în romane sau poeme, artistul se trudește să traseze curbe ce purced unele dintr-altele, fără ca vreuna să se închidă asupră-și pentru a încătușa unitatea. În 1745, pe frontispiciul unui volum de gravuri, Hogarth desenează pe paleta unui pictor o linie șerpuită însoțită de această deviză : *linia frumuseții*. Cîțiva ani mai tîrziu, el explică acest simbol : „linia șerpuită, scrie el, oscilînd și unduind cum s-ar zice simultan în mai multe direcții, călăuzește în mod plăcut privirea, dacă îndrăznesc să spun așa, de-a lungul continuității varietății sale" (4).

Burke va dezvolta această idee într-un faimos Eseu despre Sublim și Frumos. Ea va fi aplicată fără excepție în special în arhitectura grădinilor. Moda grădinilor englezești în secolul al XVIII-lea reflectă în mod fidel gustul pentru linia șerpuită. Găsim un ecou al acestui gust în poezia lui Delille. Cîntărețului grădinilor îi plac :

„Ale sinuoaselor cărări drumuri nehotărîte" (5),

în schimb el detestă uniformitatea și rigiditatea.

„Bogată varietate, desfătare a ochiului,
Vino degrabă, vino, în sfîrșit să întrerupi nivelarea insipidă,
Fă țăndări tristul echer și plicticoasa riglă".

Sinuozitatea este deci dușmana liniei drepte, a marilor alei rigide din parcul de la Versailles și nu mai puțin potrivnică altei linii plicticoase și triste, linia circulară.

„Printr-un amestec fericit de scobituri și ieșituri
Lizierele pădurii se vor împodobite" (6).

În același timp, scobitură și ieșitură, concavitate și convexitate, frumusețe și fantezie, linia variată este singura linie vie și fermecătoare. Linia însăși a vieții și a naturii.

„Artiștii, spune Winkelmann, au găsit în trupurile frumoase principiul frumuseții în unitate, diversitatea și armonia. Căci formele unui trup frumos sînt determinate *de linii al căror centru se schimbă neîncetat*, în așa fel încît, chiar dacă le-am prelungi, ele nu ar forma niciodată un cerc ; ele sînt astfel mai simple, dar în același timp mai diferite decît cercul, care, fie el mare sau mic, are totdeauna unul și același centru și închide celelalte cercuri, ori este închis în ele“ (7).

Nimic mai diferit deci, față de trupul omenesc așa cum era conceput de Vitruviu sau da Vinci, decît trupul omenesc pentru artistul secolului al XVIII-lea. Trupul nu mai este acum un ansamblu de proporții legate de cercul descris în jurul membrelor depărtate, ci o multiplicitate de curbe care sînt chiar cele ale peisajului. Corpul omenesc este o grădină englezească. Și lucrurile stau la fel cu gîndirea umană, căci, începînd cu Locke, filosofia și literatura descriu această gîndire ca pe o serie de mișcări a căror curbă se schimbă fără încetare. Cel mai mare roman al secolului al XVIII-lea este poate *Tristram Shandy* de Sterne. Este în orice caz romanul care întruchipează cel mai bine varietatea sinuoasă a gîndirii, trăsătura cea mai evidentă a psihologiei epocii. Și o întruchipează chiar într-un mod dublu : mai întîi povestind istoria unei ființe a cărei gîndire este pură sinuozitate ; în al doilea rînd, scriind o istorie care este ea însăși sinuoasă în forma ei, care se abate fără încetare din drum și merge din digresiune în digresiune.

Romanul lui Tristram Shandy este reprezentat emblematic prin complicata morișcă descrisă de bastonul unuia dintre personajele sale, morișcă pe care Sterne a reprodus-o grafic într-unul din capitolele romanului. Acest desen a izbit într-atît imaginația lui Balzac, încît

avea să-l pună ca motto la romanul său *La Peau de Chagrin* (Pielea de sagri).

Semnificativ este faptul că personajul execută această morișcă simbolică tocmai în momentul în care vorbește despre ideea de libertate. Morișca este o reprezentare a gîndirii libere : liberă să gîndească ce vrea, liberă să nu mai gîndească ce nu mai vrea să gîndească. Linia sinuoasă este linia inventată pas cu pas de ființa eliberată de obligația de a urma o linie fixă, care se îndepărtează de la drumul drept, iar cînd are chef, o apucă pe drumuri piezișe. Linia frumuseții este deci și linia libertății ; în orice caz, a acelei libertăți care constă în a-ți urma capriciul, în a adopta schimbătoarele itinerarii propuse spiritului de către fantezie. Dar, această libertate spontană este ea însăși dezmințită în secret de un principiu de necesitate ce o domină. Dacă sînt liber să-mi urmez curba capriciului, capriciul însuși este dinainte determinat printr-un întreg mecanism de legi interne și externe. Sinuozitatea gîndirii mele depinde de condițiile exterioare întru care mă aflu, de experiențele sensibile care mă modifică și în sfîrșit, de legea asociației de idei care nu mă constrînge cu nimic să-mi fixez gîndirea, nici să o fac să se învîrtească în cerc, nici s-o urmăresc în linie dreaptă, dar în schimb pe ea o constrînge cu subtilitate, prin contiguitatea punctelor comune, să treacă de la o idee la alta, așa cum se trece în punctul de coincidență de la o curbă concavă la o curbă convexă. Ca urmare, libertatea capriciului sinuos nu este, în secolul al XVIII-lea, decît o libertate cu totul iluzorie. Ea nu constituie, ca mai tîrziu la Stendhal, un principiu de acțiune, centrul dinamismului uman. Este o varietate pasivă, o suplețe inepuizabilă în a deveni ceea ce hazardul ne poruncește să fim. Eroul romanului în secolul al XVIII-lea (pînă la Laclos) nu este caracterizat prin capacitatea de a-și aranja viața, de a-și organiza ființa. Și viața și ființa dispar într-un hățiș de linii atît de complicate încît rațiunea renunță să mai descifreze cîte ceva într-însul, afară numai de extraordinara ușurință cu care

spiritul se poate sustrage limitelor ce el însuși și le-a impus.

Construcția existenței sub forma unei linii sinuoase ajunge deci la un eșec, nu prin neatingerea scopului, ci prin lipsa însăși a oricărui scop. Linia sinuoasă nu (se) duce nicăieri. Ea este o hieroglifă fără semnificație, o zmîngălitură, un gest complicat, dar frivol. Infidelă cercului, rătăcitoare, cu totul excentrică, ea se încurcă în propriile sale ițe, se epuizează în mulțimea ocolișurilor și sfîrșește ca un fluviu obosit, prin a se divide și a ațipi în vreo deltă oarecare. Este o aventură des întîlnită în secolul al XVIII-lea, această stingere a capriciului, această întrerupere a unei activități care, tot învîrtindu-se și răsînvîrtindu-se, se plictisește de propriul vertij și se oprește locului unde se nimerește.

II

Dar secolul al XVIII-lea nu este numai epoca în care se dezvoltă linia capricioasă a ideilor și a pasiunilor. Se pot observa în această perioadă și structuri mai ordonate. Temelor baloanelor de săpun, a mingilor a liniilor șerpuite, li se suprapune o temă analogă, deși cu totul diferită, aceea a *pînzei de păianjen*.

Pentru a înțelege ce sens capătă în secolul al XVIII-lea această temă, se cuvine să vedem mai întîi cum a fost ea tratată în epoca precedentă.

Iată începutul unui poem marinist :

Un minuscul animal din creangă-n creangă
Țese și împletește din măruntaiele sale
O broderie măiastră.
Din nenumărate fire.
El întocmește o lucrare sferică astfel făcută
Încît cu podoaba-i de raze seamănă cu soarele.
Dar în timp ce, consumîndu-se,
Se dăruiește scopului său gingaș și fragil,

Iată că un zefir întîmplător
Scuturînd ușoara țesătură
Rupînd firavele fire,
Distruge-ntr-o clipă frumoasa operă" (8).

Pînza de păianjen se apropie într-o oarecare măsură de stropul de rouă și de balonul de săpun. Fragilă structură circulară, ca și ele, ea există numai pentru o clipă și este distrusă de elemente. E o mică lume, care în ciuda rotunjimii și perfecțiunii sale perimetrice, nu are indestructibilitatea lumii mari. Și totuși poate fi comparată cu soarele. Într-un poem al lui V. Hugo e vorba de un păianjen, în mijlocul pînzei sale, transformat de Dumnezeu în soare, și asta pentru că păianjenul, ca și soarele, are un corp rotund „împodobit cu raze".

Or, două sînt avantajele unui corp prevăzut cu raze. Aceste raze străbat spațiul în toate sensurile, constituindu-i astfel un soi de armătură ; ele fac să apară imediat existența unui centru. Nu există raze fără un centru de la care acestea se desfășoară. Pînza de păianjen, ca și soarele, este prevăzută cu raze. În consecință, ea nu are numai o circumferință, precum stropul sau balonul, ci are și un centru, mai mult, un centru viu. Datorită acestei proprietăți deosebite, simbolul păianjenului în pînza sa, simbol de origină stoică după spusele lui Calcidius, este preferat de gînditorii secolului al XVIII-lea, sau cel puțin de acei dintre ei care nu se mai mulțumesc să se închidă într-o clipă fără durată, sau să se dăruiască multiplicității sinuoase a existenței. Fără îndoială nu există nici un singur gînditor al secolului care să nu accepte principiul lui Locke, potrivit căruia sentimentul existenței se manifestă într-un *punct* anume al conștiinței ; după cum iarăși cu toții sînt convinși că repetarea neîncetată a acestui punct în fiecare clipă a timpului alcătuiește o pluralitate sensibilă, ale cărei detalii nu pot fi niciodată enumerate de spirit. Dar pentru unii problema constă nu în a lega aceste diverse puncte particulare prin linii capricioase și rătăcite, ci tocmai în a

stabili între fiecare din aceste puncte și toate celelalte un ansamblu de relații inteligibile și structurate. Simbolic vorbind, pînza de păianjen oferă o reprezentare uimitor de limpede a acestui ansamblu de relații. În plus, ca și soarele (care, în mitologie, nu este numai un astru, ci și o persoană), pînza de păianjen are avantajul de a avea drept centru, nu numai un punct de sprijin și de convergență, ci și o forță receptivă și cognitivă prin lucrarea căreia ceea ce vine din afară este prins și trăit înlăuntru. Pînza de păianjen este formată dintr-o rețea periferică ce captează și își anexează un anume număr de obiecte. Dar, în același timp, ea este făcută și dintr-o centralitate animală și inteligentă prin care aceste obiecte se află metamorfozate în senzații și în idei. Imaginea izbitoare ce ne este oferită aici e deci aceea a unei lumi exterioare periferice, necontenit resimțită și regîndită de către o conștiință centrală. Păianjenul nu doar devorează în sens propriu insectele pe care le prinde, el le absoarbe și în sens figurat. El face aceasta printr-o acțiune greu de înțeles, dar de care totuși, într-un grad mai mare sau mai mic, sînt capabile toate ființele sensibile, făcînd anume să treacă înlăuntru, în spiritul său, ceea ce se află în afară, în pînza sa.

Păianjenul este conștiința universului în mijlocul pînzei sale. El este pînza însăși, nu sub aspectul realității obiective exterioare pe care aceasta o îmbrățișează, ci sub forma unei centralități conștiente, a unei realități subiective fără de spațiu și fără de obiecte exterioare, dar în care, prin acțiunea conștiinței, aceste obiecte sînt culese, transformate și redistribuite într-un spațiu de data aceasta pe de-a întregul mental.

Psihologii secolului al XVIII-lea își reprezentau probabil păianjenul mai întîi ca inert, amorțit, gol de senzații și conștiință, în mijlocul pînzei sale. Dar îndată ce atingerea unei aripi de insectă îi cutremură pînza, iată că animalul se trezește și este chemat la sentimentul existenței. Dacă cogito-ul senzualist poate fi exprimat

corect în forma : *Simt, deci exist*, rezultă că senzația creatoare a conștiinței năvălește dinspre exterior, dar se ivește în centrul interiorității. Astfel fiece clipă în care se manifestă această acțiune creatoare devine aidoma unui punct sensibil situat la extremitatea unei linii sau a unui fir venind din exterior. Și dacă primei senzații i se mai adaogă și altele, dacă ele se înmulțesc și se combină, atunci toată pînza se pune în mișcare. Din toate părțile converg către centru vibrații periferice.

„Sufletul este în trupul nostru, spune Montesquieu, ca un păianjen în mijlocul pînzei sale. Acesta nu se poate clinti fără să zgîlțîie măcar unul din firele care se întind pînă departe și, la fel, nu poți mișca niciunul din aceste fire fără să clintești pînza" (9).

Pope va spune același lucru :

„Ce gingaș lucru este pipăitul păianjenului ! El simte în toate firele și trăiește prin toate liniile întinse de acestea" (10).

Fiind centru, sufletul există deci în întreaga pînză. Centrul este momentul și locul unde se împreună firele. Dar centrul *simte* prin toate razele și, în consecință, în toate punctele circumferinței. Eu sînt centrul, păianjenul în mijlocul pînzei lui, și sînt și întreaga pînză, fiindcă toată pînza se face simțită în mine, în punctul unde mă aflu.

„Clipa prezentă, spune Turgot, este un centru unde ajung o grămadă de idei înlănțuite unele de altele" (11).

Buffon definește animalul în același fel. „Acesta este, zice el, un centru la care totul se raportează, un punct în care întreg Universul se reflectă, o lume prescurtată (în miniatură n. t.)" (12).

Rivarol se exprimă la fel : „*Eul* în animale și în om este plenitudinea simțirii ; el este produs de convergența facultăților către un punct unic" (13).

Iată deci restabilită, datorită simbolului păianjenului în mijlocul pînzei sale, o imagine satisfăcătoare despre coeziunea experienței spirituale, chiar dacă aceasta se situează la nivelul cel mai de jos, la nivelul senzației.

Dacă simbolul păianjenului este de origină stoică, concepția despre un simț aparte care ar centraliza experiența tuturor celorlalte, ne vine direct de la Aristotel. Oricum ar fi, pentru filosofii secolului al XVIII-lea, ființa sensibilă resimte în mod unitar, indivizibil, toate senzațiile diferite care îi sînt aduse de către simțurile exterioare, iar această unificare a experienței are loc în centru, unde ea este și organizată. Ființa sensibilă nu este nici un balon de săpun, nici o minge, ci un lucru găunos. După cum nu este nici strop, ceva adică ce curge și se topește. În sfîrșit, ea nu este o perlă, o substanță închisă în sine, neștiutoare de ceea ce se află în afară. Ființa umană este un centru unde ajunge și se sintetizează realitatea din afară. Datorită acestei organizări, ceea ce este în afară e racordat cu înlăuntrul, iar circumferința cu centrul. Spiritul este în stare să se extindă pînă la univers și universul să conveargă asupra spiritului.

„Un spirit, spune Vauvenargues, vede ființele în raporturile lor reciproce; el prinde dintr-o privire toate ramificațiile lucrurilor; le adună laolaltă la sursa lor și într-un centru comun; le așează sub același punct de vedere, în sfîrșit el răspîndește lumină asupra obiectelor mari și asupra unei vaste suprafețe" (14).

III

Acest centru comun, acest punct de vedere de unde se pot surprinde ramificațiile lucrurilor, nu apare numai în sfera vieții psihologice. El poate fi văzut radiind pretutindeni, în contemplarea obiectelor de artă și a frumuseților naturii, precum și în meditațiile filosofice asupra cosmosului newtonian. Așa încît, după cum în secolul al XVIII-lea există o estetică a lui „nu știu ce", a contururilor fugitive și a liniei șerpuite, există și o estetică inversă, a clarității și a vigorii raporturilor care unesc cercul cu centrul. Încă în plin secol al XVII-lea, poeta germană Catharina Regina Greiffenberg concepea arta ca

o dezordine aparentă ascunzînd o ordine adevărată ; cînd se ajunge la centru, zice ea, se poate vedea haosul ordonîndu-se de la sine în jurul acestui punct.

„Dezordinea artei
Este plină de ordinea cea mai frumoasă. Din
centrul sferei
Ţîşneşte un punct de vedere ; cînd se desenează razele
Conducînd pînă în acest punct, forma întregită
Apare perfect clară“ (15).

Aceasta va fi şi părerea lui Dryden. Comentînd regulile aristotelice ale tragediei, el scrie : „Cu tragedia se petrece ceea ce se petrece cu *legile perspectivei ;* trebuie să existe un punct de vedere în care se termină toate liniile“ (16). Şi cîţiva ani mai tîrziu, el revine asupra aceluiaşi subiect : „Eroul este centrul acţiunii principale ; toate liniile duse dinspre circumferinţă converg spre el şi numai spre el“ (17).

Acest caracter prin excelenţă convergent al operei de artă este afirmat încă o dată de către cel care poate fi numit părintele criticii moderne, elveţianul Iakob Bodmer din Zürich. „Poetul, spune el, creează un întreg în care toate părţile se leagă. Orice operă de artă trebuie să aibă un centru“ (18).

Importanţa acestei observaţii depăşeşte limitele esteticii teoretice. Dacă opera de artă are un centru în jurul căruia celelalte părţi se orînduiesc pentru a forma un tot devine posibilă analiza raporturilor pe care centrul le întreţine cu diferitele părţi ale întregului şi astfel se poate reface sinteza acestuia. Opera de artă este un ansamblu organic, care trebuie înţeles ca atare. Un nou mod de apreciere critică devine deci posibil. Întreaga critică germană, începînd cu cea a lui Goethe şi Humboldt, purcede de aci.

Dar poate că cele mai ingenioase reflecţii asupra centrului de perspectivă şi a obiectului de artă se datorează englezului Addison ; ele au apărut cu mult înainte, de momentul la care ne referim, într-un număr din gazeta *Spectator*.

„Printre toate figurile arhitecturale, niciuna nu arată mai bine decît formele concave și convexe ; iar în oricare din arhitecturile vechi și moderne, atît în regiunile cele mai îndepărtate ale Chinei cît și în cele mai apropiate de noi, putem observa că stîlpii rotunzi și bolțile joacă un mare rol în edificiile clădite cu oarecare pompă și măreție. Rațiunea îmi pare a sta în aceea că în aceste forme, distingem în general o parte cu mult mai importantă a volumului lor... Priviți exteriorul unui dom : privirea îl cuprinde pe jumătate ; priviți interiorul aceluiași dom : dintr-o singură privire îi prindeți întreaga înfățișare ; concavitatea în totalitatea ei e îmbrățișată pe loc de privire căci *vederea este centrul care adună și împreună în el razele întregii circumferințe*“ (19).

Și astfel vechea estetică platoniciană reapare în plin secol al XVIII-lea. Frumusețea cercului o depășește pe cea a tuturor celorlalte forme, pentru că într-un cerc se poate întrevedea imediat raportul între multiplicitatea punctelor periferice și simplitatea punctului central. Addison vorbește la fel ca Plotin, Augustin, Bonaventura sau Marsilio Ficino. Dar, pentru aceștia din urmă, rațiunea finală a acestei frumuseți era analogia între centrul cercului și unitatea divină a cărei infinită bogăție radia în creațiune. O rațiune prin excelență teologică. Pentru scriitorul secolului al XVIII-lea nu se pune problema unui atare raționament. Cercul este frumos pentru că, din centrul unde se situează, privirea omului poate cu ușurință să-i îmbrățișeze forma. Este explicația dată de Addison. Ea provine dintr-o gîndire care nu se poate situa decît în domeniul relativismului psihologic și al perspectivismului.

Dar dacă totul este numai perspectivă și punct de vedere, nimic nu-i mai important decît faptul de a fi bine situat într-un punct de vedere, de a privi bine jur împrejur. Plimbîndu-și astfel privirea jur împrejur asupra lumii, omul descoperă că nu există în natură mai puține sfere și cercuri decît în artă. Dintre toți scriitorii

secolului al XVIII-lea, cel mai sensibil la frumusețea *cercurilor naturale* a fost Bernardin de Saint-Pierre.

Zborul păsărilor, petalele de flori, trunchiurile și frunzișul copacilor, totul i se pare circular : „cea mai frumoasă dintre forme, spune el, este forma sferică și contrastul cel mai plăcut pe care-l poate alcătui apare atunci cînd ea se află opusă formei radiante. Veți găsi frecvent această formă și contrastul său în ciorchinii florilor numite radiate, precum margareta care are un cerc de mici petale albe divergente ce împrejmuiesc discul ei galben" (20).

Și într-altă parte : „Dintre toate mișcările, cea mai plăcută este mișcarea armonică sau circulară. Natura a răspîndit-o în cele mai multe din lucrările sale și le-a dat această posibilitate și vegetalelor, chiar celor legate de pămînt. Cîmpiile noastre ne prilejuiesc adesea acest soi de imagini, cînd vînturile alcătuiesc, prin livezi, lungi ondulări asemănătoare unduirilor mării ; sau cînd aceleași vînturi leagănă molcom, pe crestele munților, înaltele vîrfuri ale copacilor care descriu porțiuni de cerc. Cele mai multe păsări desenează cercuri largi, jucîndu-se în cîmpiile văzduhului și le place să scrie cu zborul lor o mulțime de curbe și de spirale" (21).

După cum se vede, Bernardin a știut să asocieze în chip fericit estetica liniei sinuoase cu cea a cercului. Una nefiind decît variația celeilalte. Mai mult, el posedă în cel mai înalt grad simțul raportului *armonic* dintre cerc și centru. Întreaga natură este pentru el, ca și pentru Keppler, o muzică de forme mișcătoare, rînd pe rînd circumferințe și centre, care se combină pentru a produce unul și același efect. „Armoniile fiecărei puteri se încrucișează și fiecare dintre ele este, pe rînd, circumferință și centru. Discul unei margarete ne poate oferi într-aceasta o imagine : fiecare din floricelele circumferinței sale este centrul unui semicerc de floricele, care trece prin centrul discului. Toate acestea laolaltă reprezintă armoniile puterilor naturii conjugate sferic, iar bănuțul lor central, înconjurat pe distanță mare de petale albe, este o ima-

gine naivă a soarelui, care-și proiectează razele în jurul sistemului său" (22).

Imaginea naivă a soarelui este în același timp imaginea naivă a omului. Căci omul, mult mai exact decît soarele, este centrul creațiunii. Toate armoniile acesteia se rînduiesc în jurul omului, ele nu sînt combinate decît pentru el. Omul este centrul „pentru că el este *capătul și scopul* creațiunii. Din acest punct de vedere, care este al finalității și nu al cauzalității eficiente, rînduiala lucrurilor se răstoarnă, soarele devine periferic și omul central: „Așa sînt cele două extremități ale lanțului puterilor care alcătuiește, prin revoluția sa, sfera armoniilor. Soarele îi este omului circumferința iar omul este centrul: *omul este acel punct unde ajung toate razele soarelui* (23).

Pentru Bernardin ca și pentru Addison, armonia lucrurilor nu devine perceptibilă decît dacă se înțelege faptul că ele au fost create pentru a se rîndui în jurul unui centru și al unei priviri. În această privire centrală ele se adună și devin inteligibile. Ceea ce este adevărat pentru toate obiectele de artă și pentru lucrurile din natură, este și mai adevărat pentru aceasta din urmă luată în totalitatea ei. „În speculațiile noastre asupra spațiului infinit, scrie Addison, noi avem în vedere locul anume unde existăm, ca fiind un fel de centru pentru această întindere" (24). Fără îndoială, din acest punct pe care-l regăsim pretutindeni, ne este greu să cuprindem o întindere a cărei circumferință nu se distinge nicăieri. Dar Dumnezeu, care este pretutindeni și pretutindeni în centru, nu are dificultățile noastre. Addison cunoaște vechiul adagiu asupra sferei infinite, al cărei centru este pretutindeni, iar circumferința nicăieri. Îl citează într-un alt număr din *Spectator* (25) unde îl identifică cu *sensorium*-ul divin, adică cu spațiul infinit după Newton. Dumnezeu este spațiul pentru că el este pretutindeni centru al spațiului și pentru că aflîndu-se în acest centru, simte și vede tot ceea ce se află în spațiu. Marea problemă pentru Addison este să înțeleagă cum percepe

Dumnezeu lumea. Dumnezeu este un fel de privire universală care cuprinde totul dintr-odată. Dumnezeu este un centru prezent în toate părțile sferei. Este o privire generală asupra întregului spectacol. Vorbind, de data aceasta, nu de ubicuitatea ci de eternitatea divină, Condillac ne propune același punct de vedere. „Ne putem imagina inteligențe ce cuprind dintr-odată cu privirea idei pe care noi nu le avem decît în mod succesiv, și putem ajunge într-un fel pînă la un spirit care cuprinde într-o clipă toate cunoștințele... *Va fi acest spirit situat cumva în centrul tuturor acestor lumi...* într-o clipă indivizibilă și permanentă, cu care clipele creaturilor coexistă" (26). Iată ce curioasă este calea unde Condillac întîlnește concepțiile vechii scolastici despre *totum simul*. Secolul al XVIII-lea nu ignoră neapărat teologia, dar trebuie să o regîndească în cadrul unei filosofii relativiste.

Dar dacă Dumnezeu, numai privind lumea, poate să-i devină centru, pentru noi acest lucru este cu mult mai greu. Este adevărat că ne putem mulțumi să privim sistemul solar. De la Newton începînd, alcătuirea sa circulară apare mai pregnant, mai matematic, mai limpede ca niciodată. Legea gravitației conferă centrului acestui sistem un prestigiu mai mare și un caracter infinit mai dinamic decît avea înainte, chiar și la Keppler. Forța care atrage planetele este principiul ce le reglează toate mișcările. Or, acest principiu este inteligibil în mod nemijlocit, cel puțin în aplicațiile sale. Astronomul vede cum cerul, literalmente vorbind, se supune calculelor sale. Astfel încît se poate spune că omul, posesor al secretului universului solar, participă prin gîndire la cîrmuirea sa.

Cînd Voltaire scrie :

„În centrul luminos al acestor imense sfere
Care nu ne-au putut ascunde mersul și depărtarea lor,
Lucește acel astru al zilei, aprins de însuși
Dumnezeu" (27),

el situează în același centru pe Dumnezeu, creator al

soarelui, soarele, cîrmuitor al lumii, și chiar pe om, ajutor de cîrmuitor al soarelui, deoarece omul știe cum este cîrmuită lumea. Găsim în literatura secolului al XVIII-lea un fel de conștiință împăcată provenită din cunoașterea astronomiei și din faptul că, datorită acestei cunoașteri, omul se poate situa în centrul lucrurilor și le poate cuprinde, din acest punct de vedere privilegiat pentru el.

Dar cînd alți poeți, ca André Chénier, încep să vorbească, nu despre soare, ci despre sori la plural, situația se schimbă cu totul. Căci în acest caz, poetului îi este posibil să se mute în închipuire pe unul sau altul din acești sori (sau comete), să „călătorească cu ei împreună în cercurile lor imense" ; dar din momentul în care acești sori sînt puși să circule și se vorbește despre ei la plural, nu mai sînt sori, nici centre, ci cel mult niște planete mari :

„O greutate de neînvins
Îi încovoaie sub jugul unor legi de neocolit
A căror sacră putere necesară, inflexibilă,
Îi face pe toți să urmărească un centru de neocolit" (28).

Mai există deci, în imensul spațiu, un „centru de neocolit" a cărui atracție supune sorii detronați din poziția lor centrală. Lebrun Pindare (maestrul lui André Chénier) cîntă acest centru în termeni care amintesc, o dată mai mult, *topos*-ul sferei infinite a cărui circumferință nu se află nicăieri :

„O natură, o maică a mea ! O zeiță eternă...
Fiică a Zeilor, tu ești aceea ale cărei mîini fecunde
Alcătuiesc lanțul imens al Timpurilor și al lumilor
Voința ta supremă este suprema-ți lege ;
Domnia ta nemărginită n-are altă limită decît pe tine.
Departe, dincolo de Ceruri, unde zburdă flăcările
tale
Mîna ta era aceea care, sub pașii tăi radioși,
Semăna pulberea lor înstelată pe întinsele Cîmpii ale
Cerurilor.
Luminează a Muritorilor trufașă neștiință,
O centru care nicicînd n-ai avut circumferință..." (29)

Versurile lui Lebrun ne par reci și emfatice, nu din cauza retorismului, cu toate că acest abuz ne influențează întrucîtva impresia. Ci din cauză că ele traduc, dincolo de falsul entuziasm, neliniștea unui om care ar dori mult să afle *un punct de perspectivă*, dar nu izbutește. Căci există sau nu există un centru obiectiv al universului. Iar dacă există, unde se află el, cum poate fi conceput, cum să te poți situa într-însul cu gîndul? Newton care a delimitat și centralizat atît de bine sistemul solar, a declarat, pe de altă parte, că spațiul este nelimitat, deci ne-centrat. În prezența spațiului infinit, imaginația se pierde, iar rațiunea nu poate găsi un punct de vedere fix. Universul e de neimaginat și de negîndit. Nici o circumferință, nici un centru.

„În zadar măsurăm noi această sferă uimitoare,
În zadar îi aflăm și stabilim centrul aici sau acolo,
Pe cînd circumferința sa, refuzînd să fie cumva
stabilită
Fie și într-un spațiu imaginar, scapă gîndirii noastre
înfrînte“ (30)

Ceea ce poetul englez Prior spune aici în versuri, Shaftesbury spune în proză :

„O natură falnică, ființa ta este nelimitată, de neaflat, de nepătruns... La capătul celui mai lung parcurs pe care imaginația îl poate străbate, ea nu se află nici cu un pas mai aproape de circumferință, față de cum se afla în centrul prim din care s-a avîntat.“ (31).

Iată o temă pascaliană. Circumferința aparentă a universului fuge dinaintea privirii, în timp ce centrul aparent, punctul de vedere dintîi în care fusesem situați, pare mai puțin un punct de pornire cît un punct de popas de unde, asemenea Lebedei lui Mallarmé, nu ne putem lua zborul. Găsim texte analoge la Haller, Young și mulți alții. Este un loc comun al epocii. Izbitor este faptul că secolul al XVIII-lea manifestă o conștiință cosmică deopotrivă împăcată și neliniștită. Împăcată, atunci cînd are în vedere cercul și centrul universului solar, pe care crede că le poate stăpîni prin gîndire ; neliniș-

tită atunci cînd, căutînd centrul și cercul universului total, nu le găsește nicăieri.

Singur Kant, într-un eseu apărut în 1765 și intitulat *Istorie generală a naturii*, prezintă o soluție ipotetică a acestei probleme. El pleacă de la ideea că, în spațiul infinit, masele au fost la început inegal distribuite, astfel încît prin acțiunea legii gravitației s-a constituit undeva un focar de atracție, anume acolo unde densitatea maselor era mai mare. „Este adevărat că într-un spațiu infinit, *nici un punct, la drept vorbind, nu are dreptul să se numească centru*; dar, ca urmare a diferențelor esențiale de densitate care trebuie să fi existat în materia primitivă și conform cărora, atunci cînd ea a fost creată, trebuie să se fi acumulat mai dens într-un anumit loc și mai diseminat pe măsură ce se îndepărta de acesta, un atare punct deci, *merită să fie numit centru* și chiar sfîrșește prin a deveni centru ca o consecință a formării masei centrale sub acțiunea atracției care se exercită asupră-i. De acest punct este legat tot restul materiei elementare și, în consecință, oricît de departe, *în sfera infinită a creațiunii*, s-ar putea extinde desfășurarea naturii, acest punct face din acest mare tot un sistem unic". (32).

Kant este întrucîtva singurul gînditor al secolului al XVIII-lea care a izbutit să imagineze lumea pornind de la un centru. Cosmologia sa nu va avea de altfel nici o influență reală asupra epocii. Va trebui să-i așteptăm pe romanticii germani, pe Poe și Claudel, pentru ca o viziune atît de coerentă despre universul total, sau cel puțin una echivalentă, să-și afle locul în literatură.

IV

Secolul al XVIII-lea rămîne deci un secol relativist. Adevărul constă dintr-o serie de puncte de vedere, iar punctul de vedere suprem, singurul care poate îmbrățișa cosmosul, este punctul de vedere al lui Dumnezeu. Ceea ce nu împiedică de fel ca toate punctele de vedere să

fie adevărate, și ca toate locurile și clipele să fie centrul unor cercuri ce înfășoară porțiuni de adevăr. Așa încît relativismul este o doctrină de o mare elasticitate. Aceasta se manifestă cu deosebire în concepția pe care și-o face epoca despre scara ființelor. De la animal la om, de la om la înger și de la înger la Dumnezeu există o serie de cîmpuri de perspectivă care variază în funcție de lungimea razei și de noblețea ființelor, dar care, prin definiție, merg mereu de la un centru către o circumferință. Cu toate acestea, omul secolului al XVIII-lea nu se mulțumește să recunoască variabilitatea lungimii razei. Dacă raza este variabilă, de ce să nu o facem să varieze ? Dacă, iarăși, cîmpul nostru de perspectivă este mai restrîns decît cel al spiritelor superioare, de ce să nu încercăm a-l extinde și a ne apropia de cei ce sînt deasupra noastră ? După cum a arătat Arthur Lovejoy (33), vechea concepție platoniciană despre scara ființelor nu se mai prezintă, pentru filosofii secolului al XVIII-lea, ca o serie de trepte pe care fiecare specie își are atribuit locul fix, neputînd nici să urce, nici să coboare. Un soi de vastă mișcare progresivă și ascendentă pare a sălta de jos în sus întreaga creațiune. Scara ființelor este o scară ce transportă simultan întreaga lume, pe fiecare la rangul său. Or, dacă așa stau lucrurile în realitatea ontologică, de ce n-ar sta la fel și în sfera, sau mai exact, în sferele cunoașterii ? Această mișcare a spiritului progresivă și expansivă se observă chiar și la copil, încă de la naștere. A fi conștient de sine și de lume înseamnă în primul rînd a descoperi punctul în care te afli și cîte ceva dimprejur ; apoi, înseamnă a învăța să percepi mai departe și tot mai departe. Dacă omul este un păianjen, el este un păianjen îmboldit de nevoia de a-și mări fără încetare pînza : „Plăcîndu-ne să vedem un mare număr de obiecte, scrie Montesquieu, am vrea să ne extindem vederea, să fim în mai multe locuri, să străbatem mai mult din spațiu ; în sfîrșit, sufletul nostru fuge de îngrădiri și ar vrea, dacă se poate spune așa, *să-și extindă sfera prezenței*“ (34).

Spiritul uman este deci o sferă ce tinde să se dilate. Dilatare foarte diferită de cea care se putea observa în literatura neo-platoniciană sau barocă, pentru că aici nu mai este vorba de o mișcare ideală sau de o iluzie a spiritului, ci de un fenomen real, de o prezență sensibilă prin care simțurile și inteligența ocupă din ce în ce mai mult spațiu în lume, precum o armată care se înstăpînește asupra unui teritoriu din ce în ce mai larg, împingîndu-și tot mai departe avanposturile. Este deci limpede că progresul științei constă, înainte de toate, în lărgirea cîmpului său de observație. Fără îndoială, acest progres nu este realizat de toată lumea. Unii oameni nu ies din sfera strîmtă pe care natura sau propria lor lene le-a hotărît-o. Dar alții se străduiesc să-și deschidă spiritul, să-i dea o cît mai vastă extindere, pentru a putea cuprinde astfel imensitatea cîmpului cunoașterii : „Un suflet mare, spune Vauvenargues, nu pierde nimic din vedere, trecutul, prezentul și viitorul îi stau neclintite în fața ochilor. El își îndreaptă privirea departe și îmbrățișează această enormă distanță... El este legat de *tot* : toate îl mișcă, nimic nu îi este străin" (35).

Dacă deci pentru Vauvenargues cunoașterea poate să crească și să se extindă, aceasta se datorează faptului că nu există hiatus între cognoscibil. Lucrurile sînt legate unele de altele, ca firele pînzei de păianjen prin punctele lor de intersecție. Totul este legat de tot și tocmai această legătură îngăduie trecerea de la un lucru la altul printr-o constantă ramificare a mișcării de investigație. Dar Vauvenargues nu concepe încă alt tip de mișcare decît aceasta. În pasajul mai sus citat, singur „sufletul mare" se mișcă sau, mai exact, se mișcă privirea lui care se îndreaptă neîncetat tot mai departe. Cît despre cîmpul cunoașterii și obiectele cuprinse întrînsul, ele propriu zis nu se mișcă, ci așteaptă privirea. Alți gînditori însă, și în primul rînd Diderot, își vor da seama că totul se mișcă, spectatorul, privirea lui, obiectele și însuși spațiul în care totul se află cuprins. În plus, universul lui Diderot este un univers molecular. Nu numai

că aici totul se leagă, dar totul e plin, iar mișcarea se răspîndește peste tot în valuri, precum într-un mediu gazos sau lichid. Totul aici se propagă, totul influențează totul. Cunoașterea, sentimentul, simpatia, sînt, ca și toate celelalte, niște unde care pornesc dintr-un punct pentru a influența toate celelalte puncte :

„Exist ca într-un punct. Iată limita finală a concentrării existenței mele : însă *dilatarea* ei ideală poate fi fără limite“ (36).

„Există o fericire circumscrisă care rămîne în mine — și nu se extinde dincolo de mine. Există o fericire *expansivă* care se *propagă*...“ (37).

„Să nu ne restrîngem existența, să nu circumscriem sfera desfătărilor noastre“ (38).

„Să uităm pentru o clipă punctul pe care-l ocupăm în spațiu și în durată și să ne *extindem privirea* asupra veacurilor ce vor să vină, asupra ținuturilor celor mai îndepărtate și popoarelor ce se vor naște“ (39).

Mișcarea gîndirii la Diderot este deci, în modul cel mai clar, *excentrică*. Nici un moment, nici un punct de existență nu s-ar putea, după părerea lui, constitui ca loc închis, în interiorul căruia inima și spiritul și-ar putea fi suficiente lor însile. Trebuie ca fiecare moment să intre în relație cu toate celelalte momente, întocmai ca și fiecare loc cu toate celelalte locuri. Nimic mai străin sistemului de metafore al lui Diderot decît imaginea balonului de săpun. Căci acesta este un mic univers închis, mai mult încă un univers care nu este susceptibil de a se dilata fără să se spargă. Gîndirea lui Diderot, dimpotrivă, se vrea cît mai elastică cu putință. Elasticitate a ideii sau a sentimentului care se umflă, elasticitate iarăși a tuturor celorlalte puncte sensibile cu care ideea sau sentimentul intră în contact : „Sînt un ghem de puncte sensibile, prin care totul presează asupra mea, iar eu prin el presez asupra a tot“. (40).

Într-un pasaj celebru, Diderot reia comparația dintre spirit și păianjenul în mijlocul pînzei sale. „Marele sau micul păianjen“ despre care vorbește în *Visul*

lui d'Alembert, păianjenul „cu infinite rețele, ale căror fire se-ntind către tot", este oare conștiința lui Diderot sau cea a d-rei de Lespinasse, a lui Dumnezeu, a lumii, sau este orice conștiință ? Căci totul este conștiință, sau totul poate deveni conștiință, adică poate deveni centru nervos și sensibil de unde te poți „îndrepta spre extremitățile plaselor" (41). Universul nu este numai un conglomerat de molecule contigue, ci o întrețesere a tuturor firelor pe care, de la o extremitate la alta ale acestei lumi, o împletesc o mulțime de pînze. Fie că există sau nu un centru al centrelor și o pînză dominantă, fiecare centru particular rămîne într-o comunicare neîncetat reînoită cu ansamblul, în neîncetată mișcare. Din „punctul fluctuant" (42) în care ea oscilează și care o antrenează într-o succesiune indefinită de puncte de vedere și de puncte de contact, fiecare conștiință este capabilă să perceapă tot ceea ce se petrece în imensul spațiu înconjurător, dar fiindcă „totul este legat, contiguu" (43).

Dar această descoperire a absolutei contiguități a lucrurilor dezvăluie și faptul că asemănarea cu pînza de păianjen nu este absolut exactă. Chiar închipuindu-ne o pînză mobilă sau extensibilă, sau o infinitate de pînze, nu putem ajunge niciodată să concepem în acest fel decît cel mult un univers brăzdat de firele spiritului, iar nu mișcarea plenară prin care realitatea converge în conștiință, prin care conștiința se răspîndește în realitate. Desigur, ar fi imaginea luminii care se difuzează în mod egal și universal, dar această metaforă, atît de firească pentru gînditorul neoplatonician, se potrivește mai puțin cu gîndirea senzualistă. Este adevărat că, de la Huyghens încoace, concepția asupra luminii s-a schimbat. Ipotezei emisiei formulate de Newton, Huyghens îi opune o teorie „ondulatorie". Lumina se propagă prin unde : „Eu le numesc unde, spune Huyghens, fiindcă seamănă cu cele ce se văd formîndu-se în apă atunci cînd se zvîrle o piatră" (44). Unde luminoase, unde so-

nore, unde magnetice (cu Gilbert), știința modernă este plină de unde. De ce n-ar fi și universul la fel ?

Pentru a exprima fenomenul intercomunicării universale, imaginea perfectă, imaginea favorită a filosofilor nu este cea a pălanjenului în mijlocul pînzei sale, ci a pietrei azvîrlite în apă și a undelor circulare pe care aceasta le creează. „Toate ființele *circulă* unele în altele" scrie Diderot (45).

Dintre toți filosofii secolului, singurul care se arată reticent față de ideea propagării infinite a tuturor mișcărilor este Voltaire. Nu că ar nega existența propagării. Ci numai infinitatea acesteia.

„Trebuie să ne gîndim că în natură, totul nu este plin, ceea ce Newton a demonstrat, și că orice mișcare nu se comunică din aproape în aproape, pînă la a face înconjurul lumii. Azvîrliți în apă un corp cu o densitate asemănătoare, și veți putea calcula cu ușurință că, după cîtva timp, mișcarea acestui corp precum și mișcarea pe care o comunică apei sînt nimicite" (46).

„O piatră azvîrlită în marea Baltică nu produce nici un eveniment în marea Indiilor. Există mii de efecte care sînt nimicite precum mișcarea în interiorul fluidelor" (47).

Voltaire ține să păstreze în universul său, oarecare discontinuitate. O lume în care totul s-ar propaga la nesfîrșit, n-ar mai acorda spiritului prilejul de a face pauze și reluări, de a marca prăbușirea imperiilor și volatilizarea ideilor ; nici de a porni în fiece clipă într-o altă direcție. Voltaire aparține mai curînd grupului celor ce preferă undei circulare, linia sinuoasă. La el, chiar sinuozitatea cedează adesea locul angulozității. Lumea și gîndirea lui înaintează în salturi, prin împunsături și butade. Este o lume a ricoșeului și a bîtei în baltă.

Dar în ciuda părerii lui Voltaire, ideea propagării infinite are cel mai mare succes în secolul al XVIII-lea : „Totul se înlănțuie în lume, scrie doamna du Châtelet ; fiecare ființă este în legătură cu toate ființele cu care coexistă, cu toate cele care au precedat-o și cu cele

care trebuie să-i urmeze... Impresiile pe care obiectele le fac asupra noastră se continuă oricare ar fi distanța la care s-ar situa, deoarece *în cuprinsul plinului, orice mișcare trebuie să producă unde la infinit, aidoma acelei pietre azvîrlite în ocean...* iar aceste unde propagate și dilatate la infinit, trebuie neapărat să ajungă pînă la noi... Noi primim impresii de la toate mișcările ce se petrec în univers" (48).

Toate acestea sînt idei leibniziene :

„Universul, scrisese Leibniz, fiind ca un soi de fluid dintr-o singură bucată și iarăși ca un ocean fără margini, toate mișcările se păstrează și se propagă la infinit, deși pe nesimțite, aidoma *cercurilor pe care le face o piatră azvîrlită în apă*" (49).

Dar dacă această imagine convine idealismului leibnizian, unde fiecare monadă posedă o reprezentare adecvată a tot ceea ce se petrece în univers, ea convine încă și mai bine unei gîndiri senzualiste, ba chiar adesea materialiste, pentru care fiecare conștiință sensibilă este centru receptor și emițător de unde concentrice. Exemplul lui Pope va fi suficient pentru a evidenția acest fapt. Imaginea pietrei azvîrlite în apă și producătoare de cercuri revine în opera sa de trei ori : mai întîi într-o parafrază a lui Chaucer, pentru a reprezenta propagarea unui zvon în lume ; apoi în *Eseul despre om*, pentru a descrie mișcarea de simpatie prin care sufletul omenesc îmbrățișează progresiv toate ființele, începînd cu părinții, vecinii, prietenii apropiați pînă la întreaga specie umană ; în fine, în *Dunciada*, pentru a exprima mișcarea afectivă opusă, prin care se răspîndește în lume plictisul (50). Aceasta deoarece pentru Pope ca și pentru Locke, pasiunile, adică principiul dintîi al acțiunii, sînt condiția oricărei gîndiri. Ele creează în jurul lor, cerc după cerc, vîrtejuri de activitate. E deajuns ca pasiunile să se stingă pentru ca, în mijlocul centrului dispărut, să se propage acum plictisul și degradarea.

NOTE

1. *Cavaliere che manda un pallone alla sua donna*, în *Marino e I Marinisti*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero p. 1015 :
„Questo globo, che spesso in aria avvento,
ove de miei sospiri, i fiati ascondo,
Nice, fia tuo : gradisci un si bel pondo,
e sia del donò il tuo desir contento.
Questo rotava cento volte e cento,
con Giacinto scherzando, il dio più biondo.
Par del mondo un'idea, se non è il mondo,
e prigione volubile del vento."
2. *Le Cabinet du Philosophe* (Sipetul filosofului), foaia 2, *Oeuvres* vol. IX, p. 565.
3. *L'Ode de M. de la Faye mise en prose* (Oda Domnului de la Faye transpusă în proză). *(Œuvres*, Paris, 1753, I, partea a doua, p. 503.
4. *The Analysis of Beauty* (Analiza frumuseții), 1753, ed. J. Burke, Clarendon Press, 1955, p. 55 :
„...The serpentine line, by its waving and winding at the same time different ways, leads the eye in a pleasing manner along the continuity of its variety, if I may be allowed the expression."
5. *Les Jardins* (Grădinile), *Œuvres*, Michaud, 1820, IX, p. 59.
6. *Id.*, p. 75.
7. *Geschichte der Kunst des Altertums* (Istoria artei Antichității), Wiens, 1934, p. 151 :
„In der schönen Jugend fanden die Künstler die Ursache der Schönheit in der Einheit in der Mannigfaltigkeit und in der Übereinstimmung. Denn die Formen eines schönen Körpers sind durch Linien bestimmt, welche beständig ihren Mittelpunkt verändern und fortgeführt niemals einen Zirkel beschreiben, folglich einfacher, aber auch mannigfaltiger als ein Zirkel, welcher so gross und so klein derselbe immer ist, eben den Mittelpunkt hat und andere in sich schliesst oder eingeschlossen wird."
8. Tommaso Guadiosi, *La Ragna*, în *Marino e I Marinisti*, p. 1026 :

„Delle viscere sue tesse e compone
pargoletto animal tra ramo e ramo
ingegnoso ricamo;
di fila innumerabili dispone,
talor sferica mole,
che distinta di rai rassembra un sole.
E mentre al vago e fragile disegno,
consumando se stesso, è tutto intento,
ecco improviso vento,
che, dibattendo il mobile sostegno,
le molli fila infrante,
dissipa la bell'opra in uno istante."

9. *Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères* (Eseu asupra cauzelor ce pot influența spiritele și caracterele).
10. *Essay on Man* (Eseu despre om), Ep. I:
"The spider's touch, how exquisitely fine!
Feels at each thread, and lives along the line."
11. *Œuvres* (Opere), Paris, 1844, vol. II, p. 626.
12. *Histoire naturelle* (Istorie naturală), Imprimerie Royale, vol. III p. 8.
13. *Discours préliminaire du Nouveau Dictionnaire* (Discurs preliminar la Noul Dicționar), Hamburg, 1797, p. 146.
14. *Introduction à la connaissance de l'esprit humain* (Introducere în cunoașterea spiritului uman), *Œuvres*, ed. Gilbert, vol. I, p. 13.
15. *Uber die Tugend-Vollkommene Unvergleichlich-Schöne Aramena* (Despre prea-virtuoasa și neasemuit de frumoasa Aramena) în Anton Ulrich von Braunschweig's *Die Durchleuchtige Syrerin Aramena* (Prea-cinstita siriană Aramena), Nüremberg, 1679, 3, p. 1:
„...das Künstliche Zerrütten
voll schönster Ordnung ist. Es gehet aus der mitten
des klugen Absehens Punct: wan man die Striche zieht
zum kunstbemerkten Dupf / das Fügungs-Bild man siht
vollkommen klärlich stehn."

16. *Preface to Troilus and Cressida* (Prefață la Troilus și Cresida), 1679, *Essays* (Eseuri), ed. W. P. Ker, Clarendon Press, vol. I, p. 208 :
„...As in perspective, so in Tragedy, there must be a point of sight in which all the lines terminate."
17. *A Parallel of Poetry and Painting* (O paralelă între poezie și pictură), 1695, *Essays*, vol. II, p. 143 :
„...The Hero is the centre of the main action ; all the lines from the circumference tend to him alone."
18. *Anklagung des verdehrten Geschmackes* (Diatribă împotriva degradării gustului), Frankfurt, 1728, p. 112 citat de René Wellek, *History of modern Criticism* (Istoria criticii moderne), Yale 1955, vol. I, p. 148.
19. *Spectator* (Spectatorul), nr. 415, June 26, 1712 :
„Among all the Figures in Architecture, there are none that have a greater Air than the Concave and the Convex, and we find in all the Ancient and Modern Architecture, as well in the remote Parts of China, as in Countries nearer home, that round Pillars and Vaulted Roofs make a great Part of those Buildings which are designed for Pomp and Magnificence. The Reason I take to be, because in these Figures we generally see more of the Body, that in those of other Kinds... Look upon the Outside of a Dome, your Eye half surrounds it ; look up into the Inside, and at one Glance you have all the Prospect of it ; the entire Concavity falls into your Eye at once, the Sight being at the center that collects and gathers into it the Lines of the whole Circumference."
20. *Œuvres* (Opere), ed L. Aimé-Martin, 1818, vol IV, p. 373.
21. *Id.*, p. 94.
22. *Id.*, IX, p. 120.
23. *Id.*, VIII, p. 9.
24. *Spectator*, nr. 590, September 6, 1714 :
„In our Speculations of infinite Space, we consider that particular Place in which we exist, as a kind of Center to the whole Expansion."
25. Nr. 565, July 9, 1714.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

26. *Traité des Sensations* (Tratat despre senzații), *Œuvres*, ed. Théry, vol. III, p. 86.
27. *La Henriade* (Henriada), cîntul 7 ; pasaj citat în *Enciclopedie* la articolul „Soleil" (Soare).
28. *Œuvres* (Opere), ed. Pléiade, p. 403 ; este un fragment din *Hermès*.
29. *La Nature* (Natura), cîntul I (1760), *Œuvres*, ed. Ginguené, Paris, 1811, II, p. 290.
30. Matthew Prior, *Poems on several Occasions* (Poeme prilejuite de diferite ocazii), ed. A. R. Waller, Cambridge University Press, 1905, p. 278 :
„In vain We measure this amazing Sphere,
And find and fix its Centre here or there :
Whilst its Circumference, scorning to be brought
Ev'n into fancied Space, eludes our vainquish'd Thought."
31. *The Moralists, Characteristics* (Moraliștii, Caracteristice), ed. J. M. Robertson, London, 1910, II, p. 98 :
„O glorious nature !... Thy being is boundless, unsearchable, impenetrable !... Wearied imagination spends itself in vain, finding no coast nor limit of this ocean, nor, in the widest tract through which it soars, one point yet nearer the circumference than the first centre whence it parted."
32. *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (Istoria naturală și teoria universală a cerului), *Sämtliche Werke* (Opere complete), Leipzig, 1867, vol. I, p. 290—297 :
„Es ist zwar an dem, dass in einem unendlichen Raume kein Punkt eigentlich das Vorrecht haben kann, der Mittelpunkt zu heissen : aber vermittelst einer gewissen Verhältniss, die sich auf die wesentlichen Grade der Dichtigkeit des Urstoffes gründet, nach welcher diese zugleich mit ihrer Schöpfung an einem gewissen Orte vorzüglich dichter gehäuft, und mit den Weiten von demselben in der Zerstreuung zunimmt, kann ein solcher Punkt das Vorrecht haben, der Mittelpunkt zu heissen, und er wird es auch wirklich durch die Bildung der Centralmasse von der kräftigsten Anziehung in demselben, zu dem sich alle übrige, in Particularbildungen begriffene elementarische Materie senkt, und dadurch, soweit sich auch die Auswickelung der Natur erstrecken mag, in der unend-

lichen Sphäre der Schöpfung aus dem ganzen All nur ein einziges System macht."

33. Arthur Lovejoy, *The Great Chain of Being* (Marele lanț al ființei), Harvard, 1936.
34. *Essai sur le goût* (Eseu asupra gustului), 1758.
35. *Œuvres*, ed. Gilbert, vol. II, p. 28.
36. *Le Rêve de d'Alembert* (Visul lui d'Alembert), ed. J. Lough, Cambridge University Press, p. 126.
37. Diderot, *Œuvres* (Opere), ed. Assézat, vol. II, p. 306.
38. *Id.*, vol. XVIII, p. 224.
39. *Neveu de Rameau* (Nepotul lui Rameau).
40. *Le Rêve de d'Alembert*, p. 115.
41. *Eléments de physiologie* (Elemente de fiziologie), *Œuvres*, IX, p. 275.
42. *Œuvres (Opere)*, XVIII, p. 115.
43. *Le Rêve de d'Alembert*, p. 115.
44. *Traité de la lumière* (Tratat despre lumină), 1690, cap. I.
45. *Le Rêve de d'Alembert*, p. 113.
46. *Dictionnaire philosophique* (Dicționar filosofic), art. *Chaine ou génération des évènements* (Lanț sau Generare a evenimentelor).
47. *Eléments de la philosophie de Newton* (Elemente ale filosofiei lui Newton), partea întîi.
48. *Institutions physiques* (Instituții ale fizicii), Nlle. éd., Amsterdam, 1742, p. 150—152.
49. *Lettre à la Princesse Sophie de Hanovre* (Scrisoare către principesa Sofia de Hanovra), 6 februarie 1706, *Philosophischen Schriften* (Scrieri filosofice), ed. Gerhardt, Berlin, 1875, p. 566.
50. *The Temple of Fame* (Templul Faimei), v. 435—447 ; *Essay on Man*, ep. IV, v. 361—372 ; *Dunciad* (Dunciada), II, v 383—418.

ROUSSEAU

lui Jean Starobinski

I

Fiecare om are, după Rousseau, „cercul său particular, sau orizontul căruia îi este centru" (1). „Nu există ființă în univers, zice el, care să nu poată fi considerată în anume privințe ca fiind centrul comun al tuturor celor-lalte" (2).

Omul este deci un centru, un centru de viață expansivă. Or, acest centru se cuvine mai întîi să fie cercetat în el însuși, independent de zonele asupra cărora este chemat să radieze. Căci înainte de a întreține cu lumea înconjurătoare mulțimea de raporturi care vor alcătui activitățile sufletului expansiv, acest centru există deja, cel puțin în mod virtual. El este locul din care pornind, sufletul va începe de îndată să se reverse. Totuși, la început, el nu are încă această putință. Este lipsit de forță : „Ne naștem slabi, spune Rousseau, avem nevoie de forță" (3). Fiind încă departe de a ne putea extinde în lumea exterioară, tocmai de cotropirile acesteia se cere să fim protejați : „Clădește din timp un zid de apărare în jurul sufletului copilului tău", o sfătuiește Rousseau pe tînăra mamă (4). Un spațiu restrîns împrejurul căruia se ridică o barieră defensivă, iată suprafața inițială a sufletului de copil. Și poate este încă prea devreme să i se atribuie vreun spațiu, oricare ar fi el, căci, concentrat în el însuși, incapabil de a-și imagina altceva dincolo de ceea ce îl atinge și înconjoară în mod imediat, sufletul copilului (sau al sălbaticului) este mai degrabă asemenea unui punct fără dimensiune, unui centru fără periferie : „să presupunem că un copil ar avea la naștere statura și forța unui om matur... el nu ar zări nici un obiect dinafara lui... Toate senzațiile sale *s-ar aduna într-un singur punct*" (5).

Din acest punct unic începe totul și chiar trebuie ca totul să purceadă a începe. Exigența de extindere care,

după Rousseau, este caracteristică oricărui suflet omenesc, nu este într-atît de mare și într-atît de totală, decît pentru că, inițial, sufletul nu are nici un fel de extindere. Retras în sine, el nu are un teritoriu propriu. În tot locul este numai exteriorul. Pretutindeni se întinde ceea ce el nu posedă, ceea ce el nu este.

Pretutindeni se întinde spațiul în care el poate fi. Ar fi totuși o eroare să ne închipuim că ființa umană începe prin a tînji după un bun exterior căruia, lăuntric, îi simte lipsa. Mai degrabă ar fi invers. Ca și la pitagoricieni și la neoplatonicieni, sufletul, la Rousseau, se afirmă mai întîi ca un centru de energie fără asemănare. Dacă el radiază, dacă se revarsă, dacă se avîntă dincolo de sine, nu este pentru a-și dobîndi ființa, ci mai degrabă pentru a o răspîndi ; căci el deține ființa înlăuntrul său, asistă la țîșnirea ei, și nu-i poate opri năvălirea. Astfel, de îndată ce a depășit etapa slăbiciunii inițiale, copilul intră, după Rousseau, „în acea stare de forță care ne extinde dincolo de noi înșine și ne face să îndreptăm aiurea activitatea ce prisosește stării noastre de bine" (6). Copilul devine „un principiu activ" a cărui viață este „supraabundentă și se extinde înafară" (7).

Cu toate acestea, acestui „înafară", copilul nu-i cunoaște încă nici natura, nici dimensiunile. El nu știe nici dacă este plin sau gol, nici pînă unde se întinde. Dar dintr-un bun început, copilul vede într-acest înafară un cîmp ce se deschide pentru a-l primi. Înafară este locul unde îi va înflori ființa. Iar această înflorire îi apare ca fiind, dacă nu nelimitată, cel puțin susceptibilă de a fi continuată la nesfîrșit, fără oboseală, fără piedici.

„Mai adineaori, spune Rousseau vorbind de prima copilărie, nu eram preocupați decît de ceea ce ne atinge, de *ceea ce ne înconjoară în imediat* ; și deodată iată-ne străbătînd globul și avîntîndu-se pînă la marginile universului ! Această îndepărtare este efectul creșterii forțelor noastre și a înclinării firești a spiritului nostru. În starea de slăbiciune și de neputință, grija de a ne ocroti

ne concentrează înlăuntrul nostru; în starea de putere și de forță, *dorința de a ne extinde ființa ne poartă dincolo de ea* și ne face să ne avîntăm cît se poate mai departe" (8).

Nimic mai izbitor, deci, decît contrastul între concentrarea ființei la începuturile sale și ampla dilatare al cărei subiect devine îndată ce ea începe să se dezvolte. Este ca un impuls, un avînt de ex-centrare. Iar în această mișcare atît de promptă am putea întrezări ceva din ceea ce, la adolescent, prefigurează marile efuziuni ale adultului, dacă n-am lua seama deîndată că această mișcare este mai puțin aceea a unui suflet plutind în imaginație prin spațiu cît a unei inteligențe strîns legate de corp și depinzînd de el pentru a purcede la propria expansiune. Căci este vorba în primul rînd de o expansiune sensibilă. Descriind cotropirea progresivă a lumii, experiență a oricărei ființe tinere, Rousseau scria: „Gîndul nostru nu merge mai departe decît ne merg ochii, iar înțelegerea noastră *nu se extinde decît odată cu spațiul pe care-l măsoară*" (9). Aceasta înseamnă a lega — așa cum procedează întreg secolul al XVIII-lea — progresul spiritului de cel al simțurilor. Pentru Rousseau, ca și pentru Locke sau Condillac, sfera cunoașterii intelectuale nu încetează niciodată de a coincide cu cea a experienței sensibile. Ființa își extinde prezența pînă acolo unde simțurile își întind antenele și nu mai departe.

Totuși, să ne ferim a ne închipui că senzațiile pe care le încearcă au ca scop să furnizeze ființei sensibile numai indicații asupra lumii înconjurătoare. Ele îi aduc în același timp ceva infinit mai prețios, anume informații continue asupra ei însăși. A simți înseamnă a se simți. A simți pretutindeni înseamnă a se simți pretutindeni. La extremitatea antenelor pe care omul le întinde în toate direcțiile, nu se află numai lucrurile, ci și eul care le percepe. Astfel încît senzația este unealta universală datorită căreia ființa se răspîndește în spațiu și, răspîndindu-se, capătă pretutindeni conștiință de sine.

Această mișcare excentrică a „unui suflet din fire expansiv" (10) apare în mai multe pasaje admirabile, încă de la începutul *Confesiunilor*. Astfel tînărul Rousseau străbătînd pentru prima oară Alpii, nu descoperă numai frumusețea lumii, el își revarsă aici întreaga ființă:

„Nici un accident nu mi-a tulburat călătoria, eram în cea mai fericită stare trupească și spirituală ce am cunoscut vreodată. Tînăr, vînjos, în deplină sănătate, siguranță, încredere în mine și în ceilalți, mă aflam în acea scurtă și neprețuită clipă a vieții cînd *plenitudinea expansivă amplifică, dacă se poate spune așa, întreaga noastră ființă* prin toate senzațiile și împodobește în ochii noștri întreaga natură cu farmecul propriei noastre existențe" (11).

În plenitudinea lumii exterioare se regăsește deci plenitudinea ființei intime. Și una și alta sînt de același soi. Singura diferență este că ființa intimă, considerată în ea însăși, apare ca fiind repliată în centrul său, în timp ce în exterior, ea se desfășoară și ia măsura desfășurării proprii. Din centrul eului pînă la punctele ultime ale peisajului cuprins cu privirea se întinde unul și același mediu străbătut de gîndirea sensibilă. Gîndirea sensibilă nu întîlnește într-însul nici o diferență față de propria natură. Pretutindeni înafară, ființa se recunoaște așa cum este ea înlăuntru. Astfel se prezintă pentru Rousseau adevărata fericire: să fii la circumferință ceea ce ești în centru; pornind din miezul central al eului, să răspîndești sentimentul existenței asupra universului înconjurător: eul „se simte îndestulat cu viață cît să însuflețească tot ceea ce îl înconjoară" (12).

Însuflețirea lumii înconjurătoare de către centrul sensibil, iată ceea ce interesează cel mai mult în textul mai sus citat. Natura apare aici radioasă, totuși nu ea luminează sufletul adolescentului, nici nu-i conferă prin însăși frumusețea ei un adaos de ființă. Dimpotrivă, sufletul tînărului Rousseau este aici cu adevărat creator sau recreator al peisajului pe care-l descoperă; el distribuie

viața, înfrumusețează frumusețea. Lucrurile se însuflețesc din clipa în care privirea le atinge, ca și cum aceasta ar avea puterea magică a luminii. Mai mult, în această iluminare a lumii, conștiința radiantă nu este nici împiedicată, nici încetinită de vreun obstacol. Printr-o mișcare continuă, forța însuflețitoare efectuează traseul care o poartă pînă la extremitatea razelor sale. În sfîrșit, dincolo de limita acestor raze nu se mai află nimic din ceea ce spiritul mai poate presimți. Universul nu se întinde mai departe decît privirea. El este în întregime cuprins de conștiința sensibilă. Între aceasta din urmă și lume nu este posibilă nici o distincție. De aceea se și vorbește aici de plenitudine. Într-adevăr, nu s-ar putea concepe cum un spațiu exterior ar putea, prin însuși actul gîndirii, să fie transformat într-un mod mai deplin într-un spațiu lăuntric, în acel loc subiectiv în care singur sufletul domnește, căci aici își are el domnia și lăcașul exclusiv.

„Cînd totul era în ordine în jurul meu, cînd eram bucuros de tot ceea ce mă-nconjura și de sfera în care mi-era dat să trăiesc, o umpleam cu toată afecțiunea mea" (13).

Mișcarea de expansiune se arată a fi ajuns aici în punctul ei de perfecțiune. Sfera exterioară a universului a devenit sfera lăuntrică a sufletului. Lumea este un vid umplut, o pojghiță pe care suflarea spiritului a umflat-o precum un gaz.

Dar, odată scrise aceste rînduri, Rousseau se grăbește să adaoge : „*Sufletul meu expansiv se extindea asupra altor obiecte* și, neîncetat atras de sfera mea de mii de felurite dorințe, de aplecările plăcute care-mi ocupau neîncetat inima, într-un fel uitam de mine, eram cu totul dăruit celor ce mi-erau străine și resimțeam în zbuciumul continuu al inimii întreaga frămîntare a celor omenești" (14).

Oare n-avem aici exact opusul fenomenului descris puțin mai înainte ? Căci, dacă senzația poate fi reprezentată ca fiind acel act prin care conștiința sensibilă

absoarbe tot ceea ce simte și-l transformă în propria-i ființă, pe de altă parte este posibil, de asemenea, să o concepem ca fiind procesul prin care aceeași conștiință sensibilă se lasă cotropită și absorbită de tot ceea ce o face să simtă. Într-un sens, eu sînt o forță umplînd totul, dilatată peste tot; într-alt sens, obiectele experienței sensibile sînt acelea care, absorbind într-însele această forță, o întrebuințează pentru a-mi umple spiritul cu propriile lor caracteristici. Astfel încît uneori lumea mi se pare a face parte integrantă din mine însumi, alteori, eu îmi par a face parte din lume și a mă identifica, rînd pe rînd, cu miile de obiecte pe care lumea le conține și care se lasă percepute de mine.

Pentru a înțelege mai bine această curioasă alternativă a gîndirii difuze, trebuie să recurgem o dată mai mult la simbolul cercului sau al sferei. Am văzut că nimic în experiența tînărului Rousseau nu redă o imagine mai fidelă a fericirii decît fenomenul „plenitudinii expansive". Datorită acestui fenomen se înfăptuiește în univers desfășurarea încîntătoare a eului. Din acest punct de vedere, acela chiar al spectatorului însoțind „principiul activ" în difuzarea sa, cercul sau sfera lumii nu are altă importanță decît de a deschide centrului cîmpul în care, dacă se poate spune așa, acesta își va croi drumul. Circumferința nu este decît starea ultimă în procesul de deschidere a focarului de forțe. — Și acum să răsturnăm punctul de vedere. Să privim lucrurile, nu în unitatea centrului conștiinței, ci în multiplicitatea infinită de aspecte pe care o oferă ele privirii, fatalmente divergentă. Nu este oare limpede că, în acest caz, gîndirea difuză apare în risipirea obiectelor sale simultane sau succesive? Astfel experiența plenitudinii expansive se transformă în contrariul ei, într-o experiență a dispersării, ba chiar a dispariției eului într-un soi de pulbere alcătuită din minuscule evenimente sensibile. În loc să fie o fericire, difuzarea sufletului devine o suferință și un pericol.

Cine se dedă expansiunii sensibile, se obligă, pentru a întrebuința expresia lui Rousseau, să resimtă întreg zbuciumul ce frămîntă neîncetat sfera vieții exterioare. Dar cum aceasta coincide cu sfera vieții interioare, rezultă că zbuciumul continuu care se petrece într-una, se petrece și în cealaltă. Zbuciumării exterioare i se adaogă miile de tălăzuiri provocate de aceasta în inima celui ce i se dă pradă. Senzațiile generează fără încetare emoții. Și cum în existența expansivă, ființa sensibilă încearcă senzații în toate punctele universului său, în fiecare din aceste puncte, printr-un fel de ubicuitate extatică sau dureroasă, ființa începe a se bucura sau a pătimi. A simți devine un fel de distribuire a afectelor întru o mulțime de obiecte, toate susceptibile de a stîrni voluptatea sau durerea. Așa se întîmplă de exemplu cu Saint-Preux atunci cînd, poftit să intre în anticamera Juliei, el descoperă zeci de prilejuri de a-și revărsa pasiunea asupra obiectelor înconjurătoare.

„Iată-mă în camera ta, iată-mă în altarul a tot ceea ce inima mea adoră... Ce încîntător este acest lăcaș tainic ! Totul încurajează și hrănește văpaia care mă mistuie. O Julia ! el este plin de tine și flacăra dorințelor mele *se revarsă aici peste fiecare urmă a ta !*“ (15)

Revărsîndu-se asupra urmelor care îi reamintesc chipul înflăcărat al Juliei, flacăra dorinței lui Saint-Preux se întețește, devenind mai periculoasă pentru el însuși decît pentru lucrurile ce-i trezesc sau îi ațină pasiunea. Pătrunderea în locuința iubitei și perceperea tuturor lucrurilor asupra cărora a lăsat cîte ceva din ea însăși, au drept consecință o înmulțire a emoției în cel ce iubește. După cum gelosul descoperă în fiecare secret dezvăluit nu numai un nou motiv, ci și un mod inedit de a fi gelos, tot astfel Saint-Preux inventă noi moduri de a iubi cu patimă și în curînd cu durere. Printre noile moduri de a iubi, cele mai dezastruoase pentru tihna spiritului sînt modurile oferite de însăși imaginația celui ce iubește. Imaginația la Rousseau procedează în același fel ca și activitatea senzorială. Și ea este un focar de

energie de la care pornind, ființa se răspîndește într-un mediu pe care îl însuflețește cu propria-i viață. Singura diferență constă în aceea că mediul este aici creat pe măsură ce ființa se revarsă într-însul. Este ca un centru ce și-ar inventa propria periferie : „Iubirea, scrie Rousseau, își construiește, dacă se poate spune așa, un alt univers ; *ea se înconjoară de obiecte care nu există*, sau cărora ea singură le-a dat ființă" (16). Așadar în pasiune, obiectele reale nu se deosebesc cu nimic de cele imaginare. Asupra unora, ca și asupra celorlalte, pasiunea învăpăiată a celui ce iubește joacă cu aceeași ardoare. Trebuie totuși observat că, în acest ultim caz, pornirea sufletului care se avîntă către ceea ce el dorește, nu implică numai o cotropire a spațiului, ci, așa cum foarte bine a arătat Pierre Burgelin, o irumpere în durată (17). Se știe cu ce promptitudine se avînta gîndirea lui Rousseau, mai cu seamă în tinerețe, spre viitor. Un viitor întotdeauna îngrijorător, întotdeauna rîvnit sau temut, către care se îndreaptă, uneori chiar fără voia ei, gîndirea anticipativă și care, pentru un Rousseau îmbătrînit, dezamăgit de prea desele sale incursiuni în viitor, va reprezenta în final locul însuși al nefericirii :

„Prè-vederea ! Prevederea care *ne poartă fără încetare dincolo de noi înșine* și adesea ne așază acolo unde nu vom ajunge, iată adevărata sursă a tuturor nefericirilor noastre. Ce manie la o ființă atît de trecătoare ca omul să privească întotdeauna departe, într-un viitor care se împlinește atît de rar, și să nesocotească prezentul de care e sigură ?" (18).

„Cugetarea nu servește decît să-l facă pe om nefericit, fără a-l face nici mai bun, nici mai înțelept ; ea îl face să regrete tot binele trecut și-l împiedică să se bucure de prezent, îi arată viitorul fericit pentru a-i seduce închipuirea și a-l chinui cu tot felul de dorințe după cum îi arată și viitorul nefericit, pentru a-l face să-l simtă dinainte" (19).

Pe scurt, în orice chip imaginația i-ar descoperi omului locurile viitorului, această descoperire nu poate decît

să-l azvîrle în nefericire. Incursiunea lui în durată este o invadare a teritoriului propriu suferinței. Cu cît omul își mărește aria în care are sentimentul de a exista, cu atît își lărgește perimetrul îngrijorărilor, amărăciunilor, deceptiilor. Mai mult! În chiar interiorul acestui spațiu mental în care se răspîndește gîndirea, mișcarea imaginației produce o ruptură de echilibru și, în final, o gravă distensiune. Căci invadarea viitorului implică părăsirea corespunzătoare a prezentului. Între prezentul în care ne aflăm și viitorul la care visăm, se cască o prăpastie:

„Îndată ce aceste însușiri virtuale intră în acțiune, închipuirea, cea mai activă dintre toate, se trezește și le-o ia înainte. Căci închipuirea este aceea care *extinde pentru noi măsura posibilului*, fie în bine, fie în rău și care, în consecință, stîrnește și hrănește dorințele cu nădejdea de a le satisface. Dar obiectul ce părea la început a ne fi la îndemînă, fuge mai iute decît poate fi urmărit; cînd credem că l-am atins, el se transformă și ni se arată departe în fața noastră. Nemaifiind cu ochii pe ținutul deja parcurs, nu-l mai punem la socoteală; cel care ne rămîne de parcurs, *crește neîncetat*. Astfel ne trezim sleiți de putere înainte de a fi ajuns la capăt; și cu cît cîștigăm teren pentru desfătări, cu atît fericirea se-ndepărtează de noi" (20).

Mișcarea de propagare a devenit aici o pură mișcare de sciziune. Desigur, există o parte a eului care plutește în voie pe creasta valului, care se-ntinde în spațiul viitorului în cercuri mereu crescînde. Dar mai există și o altă parte a ființei care măsoară distanța ce o separă de acest eu atît de vast și din ce în ce mai fabulos. Între eul circumferențial și eul central se dezvăluie un interval crescînd și pînă la urmă, văzînd cum dispare la orizont o figură a sinelui mincinoasă și mai fericită, eul real, central, se trezește că a rămas pe loc, silit să admită că nici nu s-a clintit vreodată. Experiența propagării de sine prin imaginație nu poate duce decît la conștiința distanței radicale ce desparte sufletul de ceea ce el dorește, pentru a desfășura un imens spațiu ostil,

de netrecut, între centrul imaginativ și proiecțiile lui imaginare. Dilatarea gîndirii devine asemenea trîmbelor de fum desprinse dintr-o vatră arzînd, dar arzînd neclintit. Între centru și periferie nu mai există nici contact, nici măsură, nimic decît sentimentul unui vid care, cu timpul, se cască tot mai mult

II

Departe de a duce la fericire, expansiunea prin senzații și prin imaginația anticipativă are drept sfîrșit inevitabil nefericirea. Este învățătura pe care Rousseau o trage din propria experiență. Cine spune expansiune, spune multiplicare a tuturor relelor reale sau imaginare de care suferă omul.

„*Fiecare se extinde, dacă se poate spune astfel, pe întreg pămîntul și devine sensibil pe toată această mare suprafață.* Să fie oare deci de mirare faptul că suferințele noastre se înmulțesc în toate punctele în care putem fi răniți ?“ (21).

În pasajul următor, Rousseau formulează în modul cel mai ingenios condamnarea mișcării fatale prin care omul devine sensibil pe întreaga mare suprafață. El o exprimă cu ajutorul unei imagini ce ne este familiară, aceea a pînzei de păianjen.

„Cînd văd pe fiecare dintre noi preocupat fără încetare de opinia publică, întinzîndu-și, dacă se poate spune așa, existența jur împrejurul lui însuși, fără a păstra din ea aproape nimic în propria inimă, îmi pare că văd o gîngănie mică fabricînd din substanța ei o pînză mare ce singură o face să pară sensibilă pe cînd ai crede-o moartă în ascunzătoarea ei. Trufia omului este pînza de păianjen pe care *o întinde peste tot ce-l înconjoară ;* și una și alta sînt la fel de solide ; cel mai mic fir pe care-l atingi face ca gîngania să se miște“ (22).

Ceea ce este ciudat în acest pasaj este faptul că, deși e absolut conform simbolicii epocii, el este totuși de semn contrar. Pentru oamenii secolului al XVIII-lea,

într-adevăr, sufletul este asemenea păianjenului în mijlocul pînzei sale. Din acest loc, el întreține o infinitate de raporturi cu lumea înconjurătoare. Un Montesquieu, un Pope, un Diderot, reprezintă prin această imagine ceea ce pentru ei este funcția esențială a omului, anume de a construi o rețea cît mai întinsă cu putință, o pînză care să pună centrul în comunicare cu întreg universul. Pentru Rousseau, însă, nu există nebunie mai primejdioasă decît această ex-centrare.

„Nu cumva să vă-nchipuiți că, extinzîndu-vă însușirile, vă extindeți forțele ; dimpotrivă, le micșorați, dacă trufia voastră merge mai departe decît ele. *Să ne măsurăm raza propriei sfere și să rămînem în centru asemenea gînganiei în mijlocul pînzei sale* ; ne vom fi deajuns nouă înșine..." (23).

În vreme ce, pentru Montesquieu sau Diderot, păianjenul se află în centru pentru că, din acest punct, el intră mai lesne în comunicare cu periferia, Rousseau vrea ca păianjenul lui să rămînă în centru, cam cum rămîi ascuns în fundul vizuinii, cum alegi locul cel mai singuratic, cel mai depărtat de toate punctele periferiei. Pînza de păianjen își pierde aici orice virtute receptivă, orice putere de difuzare. Departe de a voi să-și întindă pînza, gînganiа dezamăgită nu mai dorește nici să-și primească dintr-însa prada. Ea socotește că-și poate afla în ea însăși propria subzistență. Renunță la orice extindere, la orice import. Este un păianjen care-și ascunde în sine firele, un centru care-și strînge razele :

„Să începem prin a redeveni noi înșine, prin *a ne concentra în noi*, prin a ne *circumscrie sufletul* într-acele limite pe care natura le-a hărăzit ființei noastre, într-un cuvînt, să începem *prin a ne aduna acolo unde ne aflăm*, astfel încît, căutînd să ne cunoaștem, tot ceea ce ne alcătuiește să ni se înfățișeze *laolaltă* și *dintr-o dată*" (24).

Un aspect destul de neașteptat al acestei adunări este restrîngerea, în jurul ființei, a locurilor în care ea se află sau pe care le bîntuie. Într-adevăr, adesea la Rous-

seau, peisajul se orînduiește și cîteodată chiar se adună ghem în jurul unui centru. În acest fel, în *Scrisoarea către d'Alembert*, Rousseau menționează : „În împrejurimile orașului Neuchâtel, un spectacol destul de plăcut și poate unic pe pămînt, un munte întreg acoperit de locuințe, *fiecare alcătuind centrul pămînturilor ce țin de ea*“ (25). Nimic nu-i este mai plăcut lui Rousseau decît această organizare a geografiei umane, unde solul este împărțit într-un mare număr de mici proprietăți. Pentru că fiecare din aceste ferme sau gospodării este, pentru Rousseau, o sihăstrie. Relațiile sociale, fără a fi cu totul suprimate, lasă destul timp „pentru reculegerea în izolarea de lume“. Iar anotimpul iernii, separînd aceste gospodării prin bariere de zăpadă, „împiedică o comunicare ușoară între ele“, ceea ce face ca „fiecare să stea pitulat la adăpost, la căldură, înconjurat de o familie numeroasă, în căsuța lui de lemn frumoasă și curată“ (26). În această familie despărțită de lume și strînsă toată în centrul micii sale proprietăți se poate vedea echivalentul, pe plan social, al restrîngerii psihologice observate mai sus. Același echivalent poate fi regăsit sub o altă formă în preferința pe care Rousseau o acordă grădinilor englezești asupra grădinilor franțuzești. Le preferă pe primele mai puțin din vreo predilecție efectivă pentru sinuozitatea care le este principiu structurant, cît dintr-o rezervă față de linia dreaptă, prezentă în toate grădinile de tipul celor de la Versailles. Linia dreaptă păcătuiește prin aceea că antrenează privirea către înafară și către depărtări ; „Omul de gust, scrie Rousseau în *La Nouvelle Héloïse* (Noua Eloiză), nu se îngrijește să-și croiască frumoase deschideri spre priveliști îndepărtate ; gustul pentru perspective și pentru depărtări vine din înclinarea pe care o au majoritatea oamenilor de a nu se simți bine decît acolo unde nu se află ; ei sînt întotdeauna dornici de ceea ce este departe...“ (27). Pe scurt, dacă oamenilor le plac grădinile franțuzești, faptul se datorează aceleiași înclinări periculoase, care-i face să se lase pradă delirului expansiunii. Cu lungile lor alei

divergente, aceste grădini incită pe cel ce se plimbă să caute mereu aiurea ceea ce se află aproape de el. Ele sînt invitații la împrăștiere. Și invers, intimă, compactă, adunată asupră-și, grădina englezească place omului cu gusturi cazaniere. „Bucuros de ceea ce îl înconjoară", tot ce-și dorește este să-și facă un loc de plimbare pe lîngă casă. Pentru a-și construi o grădină, zice Rousseau, „el *își va aduna* la un loc, apa, verdeața, umbra și răcoarea, așa cum și natura le adună" (28).

Am putea fi cumva mirați găsind într-o operă care, practic, a inventat gustul pentru vastele peisaje ale lacurilor și munților, un elogiu al plimbărilor scurte și al orizonturilor mărginite. Dar după efuziunile lirice din prima parte, ceea ce Rousseau urmărește în continuare în *La Nouvelle Héloïse* este tocmai un vis de fericire limitată, cîștigată printr-o restrîngere și o adunare a ființei asupra ei însăși într-un loc care ar fi și el strîns și adunat.

Nimic mai important, deci, și mai tipic decît această mișcare de repliere și adunare, cu totul opusă expansiunii precedente. Ea are drept cauză o amară decepție și cu toate acestea, este departe de a fi lipsită de orice sentiment de speranță. Nu în zadar, sufletul a „devenit sensibil pe întreaga mare suprafață". Dispersarea l-a învățat valoarea concentrării. Osteneala și greutățile excursiilor prea lungi și prea numeroase i-au arătat cît este de odihnitoare, de încîntătoare și de substanțială calea întoarsă. În sfîrșit, dacă imaginația, care proiectează ființa în cele patru colțuri ale viitorului, este dezastruoasă și condamnabilă, cum să nu fie de laudă mișcarea contrară, ce recheamă ființa în propriul său centru și o readuce cu încetul pînă la izvoare? Nu încape îndoială că, din acest punct de vedere, amintirea joacă, în viața spirituală a lui Rousseau, un rol exact opus rolului pe care-l joacă visul anticipativ. Imaginația împrăștie, memoria adună. Ea îl readuce pe om la concentrarea primitivă, îi descoperă ființa sa esențială.

În înfrîngerea sa, Rousseau găsește, deci, noi resurse. Obligat să se adune, să se replieze, el reia contactul cu sine. Disperării de a-și da seama că expansiunea nu mai este posibilă, îi urmează curînd speranța, mai mult încă, certitudinea dulce de a descoperi în sine, în *centru* și numai în centru, o minunată împlinire. Din eșecul său, Rousseau scoate o nouă filosofie a fericirii.

„Lumea reală își are limitele ei, lumea imaginară este infinită; *neputînd-o lărgi pe prima, să o restrîngem pe cealaltă;* căci numai din simpla lor deosebire se nasc toate necazurile care ne fac cu adevărat nefericiți" (29).

„O, omule! *restrînge-ți existența înlăuntrul tău* și nu vei mai fi nefericit" (30).

„Mi se pare că efectiv am trăit mai cu-adevărat atunci cînd sentimentele mele *adunate, ca să zic așa, gheim în jurul inimii* de către soarta-mi, nu se *împrăștiau în afară* asupra tuturor obiectelor pe care oamenii le țin la preț..." (31).

„Simt tot mai mult, pe zi ce trece, că nu poți fi fericit pe pămînt decît în măsura în care te îndepărtezi de lucruri și *te apropii de tine*" (32).

III

„Gustul singurătății și al contemplării s-a născut în mine odată cu *sentimentele expansive* și tandre făcute pentru a-i servi drept hrană. Zarva și zgomotul le *restrîng* și le sufocă, calmul și pacea le reînvie și le exaltă. Ca să iubesc am nevoie să mă reculeg" (33). Cu alte cuvinte: însuflețită, exaltată de reculegere, nevoia de iubire pe care o resimt mă va scoate din reculegere. Rousseau ne explică deci că, dacă expansiunea duce la restrîngere, restrîngerea la rîndul ei duce la expansiune. Cel care, dezamăgit de lume, se retrage în sine, regăsește în sine o putere afectivă care îi inspiră dorința de a relua contactul cu lumea și de a se revărsa din nou într-însa. Cu toate acestea, în cea de-a doua expansiune apar factori noi, ce nu trebuie neglijați. Insul care, după

ce s-a concentrat în sine, reîncepe să se răspîndească, este acum însemnat de o experiență ce îi lipsea mai înainte. El nu mai este pasionatul adolescent de la început. Știe că stăpînirea lumii nu se obține printr-o mișcare unilaterală, fără limite și fără frîu. În plus, reîntoarcerea la singurătate, adîncirea visului, chiar sentimentul de detașare cu care singuraticul se obișnuiește a privi ființele și lucrurile, toate acestea au transformat pe nesimțite aspectul sub care ele se înfățișează privirii sale. Acele ființe și acele lucruri nu mai sînt simple obiecte de achiziționat sau etape în înaintarea spre o cucerire, ci s-au încărcat de mister și de atracție în chiar măsura în care s-au sustras înstăpînirii dorinței. Este deci posibil să se stabilească cu ele relații care nu mai sînt bazate pe pofta de a le stăpîni. Ca urmare, se ivește o nouă specie de revărsare în lume : nu mai este vorba de o expansiune prin simțuri, ci de simpatie. Evident, în viața lui Rousseau ca și în cronologia personajelor sau operelor sale, este greu și cîteodată arbitrar să se facă deosebirea între aceste două forme de expansiune. Rousseau însuși are tendința de-a le confunda. Tot ceea ce se poate spune este că, mai complexă, mai gîndită, mai puțin naivă și spontană decît cealaltă, tema expansiunii prin simpatie este în același timp și mai tardivă. De exemplu în *Emile* sau *La nouvelle Héloïse*, ea apare cu o anumită întîrziere în analiză ori în povestire, față de tema expansiunii sensibile.

La prima vedere, tema simpatiei nu pare să aibă nimic prea original la Rousseau. După cum se știe, este una din temele cele mai răspîndite în literatura secolului. Putem spune cel mult că sufletul lui Rousseau este mai înclinat decît altul să creadă că în jurul lui, sufletele sînt tot atît de dispuse a se lăsa pătrunse pe cît el însuși se simte pregătit să le pătrundă. Dar concepția despre lume ca plenitudine deschisă pe care emoția o parcurge și o impregnează, este o idee curentă a epocii. Asupra acestui punct, Rousseau nu se deosebește cu nimic, de exemplu, de Diderot sau de Pope.

Acesta din urmă, în al său *Essai sur l'homme*, descrie în modul următor propagarea simpatiei:

„Dragostea de sine are un scop precis, acela de a trezi
inima virtuoasă
Precum o piatră tulburînd un lac liniștit;
Centrul se mișcă, îndată îi urmează un cerc,
Un altul iară, și apoi un altul se-ntinde.
Prieten, rudă, vecin, sînt cei pe care-i cuprinde mai
întîi
Apoi patria și apoi toată specia umană" (34).

Ar fi greu de conceput un text mai apropiat de ideile lui Rousseau.

Rousseau, asemenea lui Pope, crede că punctul de pornire al simpatiei este iubirea de sine:

„Cînd forța unui suflet expansiv mă identifică cu semenul meu și cînd mă simt, dacă pot spune așa, întru el, nu vreau ca el să sufere pentru ca să nu sufăr eu însumi, mă preocup de el din dragoste pentru mine" (35).

Iubirea de sine care, bine înțeles, nu trebuie confundată cu amorul propriu, se află deci pe locul centrului. Ea este punctul de la care pornind se propagă cercurile sentimentului. În *Emile*, Rousseau propune o adevărată metodă pentru a favoriza dezvoltarea simpatiei la adolescent.

„Pentru a stîrni și a nutri această sensibilitate născîndă, pentru a o călăuzi sau a o urma în înclinarea sa firească, ce altceva avem de făcut decît să oferim tînărului obiectele asupra cărora să poată acționa *forța expansivă* a inimii sale, *care să-l dilate, să-l extindă asupra celorlalte ființe, să-l facă a se regăsi pretutindeni în afara lui...*; adică, cu alte cuvinte, să dezvoltăm în el bunătatea, omenia, compătimirea, binefacerea, toate pasiunile atrăgătoare și blînde care plac în mod firesc oamenilor..." (36). Pasiuni atrăgătoare și blînde care dilată inima și o fac să se regăsească pretutindeni în afară, iată principiul educației lui Emile. Iată de asemenea principiul existenței Juliei.

„Julie însăși *răspîndea* farmecul său de neînvins asupra a tot ce o înconjura" (37).

„...Blînda înrîurire a acestui suflet expansiv acționa în jurul ei și învingea pînă și lipsa de simțire" (38).

Cei ce o înconjoară pe Julie au, în cel mai înalt grad, conștiința înrîuririi radioase pe care ea o exercită asupra lor : „Inima ta *insuflă viață tuturor celor ce o înconjoară*, îi scrie într-o zi Claire, și le dăruiește astfel o nouă ființă pe care sînt obligați să i-o închine, fiindcă fără ea, nu ar avea-o" (39). Și în termeni mai generali, dar tot cu privire la Julie, într-o scrisoare anterioară : „Iată ce trebuie să se întîmple cu toate sufletele de o anumită croială : ele preschimbă, ca să spunem așa, pe celelalte în ele însele ; *au o sferă de acțiune în care nimic nu le rezistă :* nu le poți cunoaște fără să nu vrei să le imiți și din sublima lor elevație atrag spre sine tot ceea ce le înconjoară" (40).

Personajul Juliei merită deci mai mult decît un altul ; și desigur mai mult decît Saint-Preux, titlul de personaj central al romanului. În jurul ei se grupează toate celelalte. Simpatia care emană din persoana ei atrage ființele, le pătrunde, le preschimbă, menținîndu-le totuși la distanță, la locul lor, care este acela al planetelor într-un sistem solar. Totul se scaldă în lumina sentimentelor sale. Totul participă la minunatul principiu de unitate radioasă pe care ea îl întruchipează. În ea, o dată mai mult, Rousseau află o imagine adecvată a fericirii ; fericirea este un principiu central de bună învoire care iradiază asupra ființelor din jur, le interiorizează, astfel încît în ele și în mijlocul lor spiritul se regăsește ca într-un spațiu interior emanat din el însuși. De acest splendid rol pe care Rousseau i-l încredințează, de a fi centrul generator de fericire, Julie este pe deplin conștientă. Într-o zi, cu puțin înainte de moarte, simțind într-un fel caracteristic nevoia de a-și grupa în minte ființele asupra cărora își răsfrînge înrîurirea, îi scrie lui Saint-Preux, devenit cel mai docil satelit al ei, următoarele rînduri :

„N-am să uit niciodată acea zi din iarna trecută cînd, după ce împreună am citit despre călătoriile dumitale și întîmplările prietenului dumitale, am cinat în salonul lui Apollo și cînd, cugetînd la fericirea pe care Dumnezeu mi-o hărăzea în această lume, am văzut în jurul meu pe tatăl, pe soțul, pe copiii mei, pe vara mea, pe Milord Edouard, pe dumneata, fără s-o mai număr pe Fanchon care nu strica cu nimic tabloul, și *toți aceștia adunați la un loc pentru fericita Julie*. Îmi spuneam: această mică odaie cuprinde tot ce este drag inimii mele și poate tot ce este mai bun pe pămînt; *sînt înconjurată de tot ceea ce mă interesează, tot universul este aici pentru mine*; mă bucur deopotrivă de afecțiunea pe care o am pentru prietenii mei, de cea pe care ei mi-o poartă, de cea pe care o au unul pentru celălalt; buna lor învoire sau vine de la mine, sau se-ndreaptă spre mine; *totul îmi extinde ființa și nimic nu o fărîmițează; ea este în tot ce mă-nconjoară*. Nici o părticică nu-i ruptă și depărtată de mine; închipuirea mea nu mai are nimic de făcut, nu îmi mai doresc nimic; a simți și a mă bucura sînt pentru mine unul și același lucru; *trăiesc deopotrivă în tot ceea ce iubesc* și mă înfrupt pe săturate din fericire și din viață“ (41).

Pasaj de cea mai mare importanță în care vedem pe Rousseau și pe eroina sa sunînd apelul pentru adunarea finală a micii lor lumi, regrupîndu-și sufletele exact în același mod în care Marcel Proust va face sinteza universului său romanesc la sfîrșitul *Timpului regăsit*; căci, și într-un caz și în celălalt, ceea ce s-a obținut, în primul prin intervenția memoriei, în cel de-al doilea prin acțiunea simpatiei, este unificarea completă a spiritului și a mediului în care acesta este răspîndit, unificarea completă a centrului și cercului. Privirea lui Marcel, din înaltul clopotniței de la Combray, poate să cuprindă *dintr-o dată și laolaltă* partea de către domeniul Guermantes și cea de către Méséglise, tot așa cum privirea Juliei cuprinde și împacă sufletele asupra cărora se extinde ființa ei.

Simultaneitate și omogenitate, acestea sînt, la Rousseau, cele două atribute ale gîndirii afective. Pentru a face și mai frapantă asemănarea dintre plenitudinea afecțiunii umane și eternitatea divină, Rousseau a ales să plaseze moartea Juliei în chiar momentul cînd ea ajunge la cea mai înaltă treaptă a conștiinței despre starea de simpatie care o unește cu mediul ei. Prin puterea sentimentului, sufletul Juliei le umple pe toate celelalte dintr-o dată, fără ca operația să implice nici cel mai mic interval de timp ; o ubicuitate obținută într-un moment atît de absolut încît el nu are nevoie de urmare. Julie însăși, pe patul de moarte, o recunoaște :

„Am găsit mijlocul de a-mi *extinde viața fără a o prelungi*" (42).

Existența apare deci aici în același timp ca o extindere a ființei în spațiu și o retragere a acesteia în afara timpului. Este o difuzare pur intemporală.

În aceasta constă miracolul simpatiei : el transformă spațiul ambiant într-un mediu în care spiritul se descoperă răspîndit în mod instantaneu.

Un exemplu concret o va dovedi încă o dată. Este acela al sărbătorii sătești sau orășenești. „Există oare o bucurie mai duioasă, scrie Rousseau în *Rêveries* (Visări), decît aceea de a vedea un popor întreg lăsîndu-se în voia bucuriei într-o zi de sărbătoare și toate inimile înflorind sub razele supreme ale plăcerii trecătoare, dar intense, printre norii vieții ?" (43). Acest pasaj înfățișează foarte bine caracterul extratemporal al sărbătorii ; dacă plăcerea comunitară trece repede, cel puțin, atît cît durează, ea constituie un moment privilegiat și strălucitor, desprins din timpul obișnuit și care se întemeiază ca centru, nu al unei durate, ci al unei întinderi de fericire. Cuvîntul *înflorire*, care exprimă acest fenomen, revine în alt pasaj din *Rêveries*, consacrat tot temei sărbătorii. „Starea de bine a unei sărbători, fraternitatea, înțelegerea, predispun inimile la înflorire și adesea, în ela-

nurile unei bucurii nevinovate, trecătorii se opresc din drum, se îmbrățișează și se invită unii pe ceilalți să se bucure împreună de plăcerile zilei" (44). În prețioasa ediție Pléiade a *Operelor* o notă adăugată la acest text ne trimite la un al treilea pasaj, din *Scrisoarea către d'Alembert*, unde este descrisă sărbătoarea militară din piața St. Gervais :

„În curînd ferestrele fură înțesate de spectatoare care dădeau mai mult ghes actorilor; ele nu mai avură răbdare să stea multă vreme la ferestre și coborîră (în stradă); nevestele veneau să-și vadă soții; servitoarele aduceau vin, copii chiar, treziți de zgomot, veniră în fugă, aproape dezbrăcați, să se amestece printre mamele și tații lor. Dansul fu întrerupt: și totul în jur era numai îmbrățișări, rîsete, urări, mîngîieri. Rezultatul a fost o înduioșare generală pe care n-aș putea-o zugrăvi, dar pe care, în bucuria generală, o simți în mod destul de firesc atunci cînd te afli *în mijlocul a tot ce-ți este mai scump*" (45).

Sărbătoarea, cum spunea Jean Starobinski, este „mediul optic al transparenței"; în sărbătoare, conștiințele sînt „în stare pură prezente unele celorlalte, fără ca nimic să se interpună între ele". Spațiu liber, deschis spre intercomunicarea instantanee a tuturor, sau mai bine spus, spre difuzarea simultană a sentimentelor fiecăruia în toți, și a sentimentelor tuturor în fiecare. Astfel încît fiecare se poate considera centrul de la care pornind, înduioșarea proprie se revarsă în bucuria universală și către care, din toate părțile, bucuria converge pentru a-i inspira o nouă înduioșare.

În sărbătoare, fiecare „este în tot ceea ce îl înconjoară", fiecare joacă rolul minunat al Juliei.

IV

Cu toate acestea, sărbătoarea este un eveniment excepțional. Pe de altă parte Julie, a cărei putere de simpatie „învinge chiar lipsa de simțire", este o ființă pur

fictivă. Cum se poate însă, în viața obișnuită, învinge lipsa de simțire a altuia? Întrebarea este foarte gravă, de așa natură încît nerăspunsul ar echivala cu eșecul mișcării de expansiune prin simpatie. Cînd nu era vorba decît de a invada lumea exterioară prin senzație, pasiune, imaginație anticipativă, oricît de dezastruoasă ar fi fost această întreprindere, cel puțin ea nu avea nevoie decît de un singur actor. Dar nu există acțiune de simpatie care să nu solicite reciprocitate. Și nu există simpatie universală care să nu solicite o reciprocitate universală. Reușita mișcării de expansiune prin simpatie nu este deci posibilă decît într-un univers unde toate sufletele sînt simțitoare, nu numai acela care dorește să se reverse, dar și cele care trebuie să se deschidă către această revărsare. Căci toate trebuie să vibreze la unison, să simtă identic, să primească la periferie mesajul mișcării ce le parvine. Dar ce se întîmplă dacă ele refuză comunicarea? Dacă cercurilor de emoție care se propagă le opun zidul lipsei de simțire și al asprimii? Mișcarea se întrerupe, cercul se sparge, valul este respins. Lumea nu mai este o frumoasă suprafață lichidă în care cercurile pornite din centru se pot extinde la infinit. Ea alcătuiește o limită, ridică o barieră de care se izbește sentimentul. A se răspîndi nu mai înseamnă atunci a-și comunica bucuria expansivă, ci a descoperi pretutindeni răutatea înconjurătoare și a afla că, odată părăsită vatra centrală, bucuria se transformă peste tot în durere.

Dacă există, spune Rousseau, o sensibilitate activă care „caută *să extindă și să întărească sentimentul ființei noastre*", există și o alta „negativă sau respingătoare care *comprimă sau restrînge* pe acela al altuia... Din prima se nasc toate pasiunile blînde, duioase, din a doua toate pasiunile crude și pătrunse de ură" (46). Acestea ar fi, spune el într-altă parte, „invidia, lăcomia, pofta, ura, adevărată tortură pentru cine le încearcă" (47).

Astfel, zbuciumul unei inimi neînțelese, dezamăgirea, refularea, mii de răni de tot felul îl fac pe Rousseau să descopere existența unei lumi exact opuse celei în care

el vroia să se răspîndească prin simpatie. Această nouă lume, Rousseau o vede înălțîndu-i-se în față din ce în ce mai întunecată și mai închisă. Sînt, spune el în două rînduri în *Dialoguri*, „trei rînduri de ziduri de întuneric ce se ridică împrejuru-i" (48). Prins într-o rețea de capcane și comploturi, închis într-un cerc de opacitate și tăcere, Rousseau descoperă acuma alt fel de centru. Centrul este entitatea nesuferită pe care întreg cercul o respinge și de la care se îndepărtează. Centrul e singur. Această singurătate a centrului este descrisă într-o întreagă serie de texte din *Dialoguri*:

„S-a găsit un mod iscusit de a face pentru el din Paris o singurătate mai grozavă decît peșterile și codrii, o singurătate în care nu găsește, *în mijlocul oamenilor fiind*, nici comunicare, nici mîngîiere, nici sfat, nici lumină, nimic din tot ceea ce l-ar putea călăuzi, un labirint imens unde nu este lăsat să deslușească în întuneric decît drumuri greșite care-l rătăcesc din ce în ce mai mult... Dacă intră într-un local public, este privit și ținut la o parte ca un ciumat; *toată lumea îl înconjoară și-l fixează cu privirea, dar îndepărtîndu-se de el* și fără să-i vorbească, numai și numai pentru a-i fi o barieră" (49).

„L-am văzut într-o situație unică și aproape de necrezut, *mai singur în mijlocul Parisului decît Robinson pe insula sa* și oprit de la contactul cu oamenii, chiar de către mulțimea grăbită *să-l înconjoare pentru a-l împiedica să se apropie de cineva*" (50).

Transformarea mitică a lumii înconjurătoare a devenit acum atît de gravă încît orice gest de apropiere provenit de la această lume este imediat interpretat ca un semn de agresiune sau de obstrucție. Și poate, din punctul de vedere al acestui delir de interpretare, pasajul cel mai extraordinar din *Dialoguri* este acela unde este descris Rousseau la teatru, strivit de mulțime:

„Priviți-l intrînd la spectacol, *încercuit într-o clipă de un zid strîns* de brațe întinse și de bastoane în mijlocul cărora vă dați seama cît de la largul lui se simte! La ce servește această barieră? Dacă ar vrea

s-o forțeze, va rezista ea oare ? Nu, fără îndoială. Atunci, la ce servește ? Servește numai distracției publicului de a-l vedea *închis în această colivie*, și de a i se da să priceapă limpede că toți cei ce-l înconjoară își fac o plăcere din a fi față de el tot atîția temniceri și polițiști" (51).

Centrul este o închisoare, cercul o colivie sau un zid. Zid sau prăpastie, sînt cei doi termeni prin care Rousseau desemnează acum spațiul înconjurător, spațiu *izolant :*

„Au săpat între ei și mine o prăpastie imensă pe care nimic nu o poate umple și peste care nu se poate trece, și mă aflu tot atît de despărțit de ei pînă la sfîrșitul vieții mele, pe cît sînt despărțiți morții de vii" (52).

De la centru la circumferință nu mai este posibilă nici o comunicare, nici un sentiment nu se mai poate propaga. Centrul și circumferința sînt complet separate unul de celălalt. Iar distanța ce le separă nu mai este nici străbătută, nici anulată de valul emoției. Este un pustiu, o singurătate cumplită și mută. Acesta este universul în care pătrunde, „cu o tainică groază", Saint-Preux atunci cînd trebuie să se despartă, pentru totdeauna crede el, de Julie. Căci acesta este universul însuși al despărțirii. „Sufletul meu înghesuit *caută să se răspîndească* și pretutindeni *nu află decît strînsoarea*" (53).

Dintre toți scriitorii epocii, Rousseau este poate cel dintîi care experimentează și zugrăvește tragica antipatie între eul-centru și lumea periferică, antipatie care, de la Balzac la Poe și Baudelaire, va ocupa mai tîrziu un loc atît de mare în literatura romantică. Și tot el este primul care suportă și exprimă această dureroasă contragere a eului, un soi de hidoasă transformare a fericitei concentrări în sine, ale cărei binefaceri le lăuda odinioară. Pe de altă parte, ar fi o eroare să se confunde această restrîngere a ființei cu reducerea omului la adevăratele lui dimensiuni, după cum s-a văzut în nenumăratele exemple din literatura barocă. Restrîngerea nu capătă niciodată la Rousseau alura unei dezumflări sau a unei

prăbușiri. Nu este vorba de dispariția substanței iluzorii a unei ființe readuse la nimicnicia ei adevărată și esențială. Ci la Rousseau este vorba de o repliere, o întoarcere silnică la centru, de încercuirea acestui centru de către o realitate periferică devenită rea și ostilă. Ființa contractată este o ființă încolțită.

V

„Coaliția este universală, fără excepție, fără întoarcere, și sînt sigur că-mi voi sfîrși zilele în acest cumplit surghiun fără ca niciodată să-i fi putut pătrunde taina.

„În chiar această stare vrednică de plîns, după îndelungi frămîntări, în locul disperării care părea a-mi fi sortită pînă la sfîrșit, mi-am regăsit seninătatea, liniștea, pacea, fericirea chiar. Redus la mine singur, mi-am aflat în sfîrșit stabilitatea. Strivit din toate părțile, pot rămîne în echilibru..." (54).

În culmea nefericirii, Rousseau își regăsește deci pacea și echilibrul și asta pentru că el regăsește centrul. Și de asemenea, pentru că la ura celorlalți, el însuși a refuzat să răspundă cu ură. Centrul și, în consecință, în centru, puterea de expansiune pe care o conține au rămas intacte : „Mă iubesc prea mult pe mine însumi pentru a putea urî pe oricine altcineva. Asta ar însemna să-mi *restrîng existența*, iar eu aș vrea mai degrabă s-o *extind asupra întregului univers*" (55).

Vechiul vis de expansiune reîncepe. Și reîncepe de fiecare dată, fiindcă de fiecare dată cînd dă de el însuși, Rousseau se îndrăgostește din nou de un vis care abia așteaptă să-i umfle iarăși pînzele. Rousseau este redus la a trăi într-un punct. Dar, odată mai mult, punctul se poate umple și îmbogăți cu întreaga viață fantastică pe care o desfășoară într-însul imaginația. Imaginație ce nu trebuie confundată cu anticipația lacomă și neliniștită, căreia i-am dat la început acest nume. Aici este vorba de o „imaginație creatoare" (56), în stare a proiecta spiritul „în ținuturile himerelor", a-l face „să plutească în

empireu în mijlocul lucrurilor încîntătoare" de care este înconjurat.

„Nu există farmec mai seducător, spune Rousseau, decît acela al ficțiunilor unei inimi iubitoare și tandre, care, în universul de ea creat după propria dorință, *se dilată, se extinde la largul său*, eliberată de asprele constrîngeri care o înăbușă în acest univers" (57).

Această nouă revărsare este deci un vis de compensație. Ființei respinse și refulate, ea îi dăruiește un spațiu care, deși fictiv, nu este mai puțin invadabil și explorabil, un spațiu liber. Iar cînd tonul visării se ridică, spațiul se adîncește, se purifică, se dezbracă de fanteziile care îl împovărează și se dovedește a fi mai vast chiar decît întinderea cosmică. Să reamintim termenii scrisorii către Malesherbes: „Îmi plăcea să mă pierd în imaginație prin spațiu, inima mea înghesuită între marginile ființelor se simțea prea la strînsoare, mă sufocam în univers, aș fi vrut să mă avînt în infinit" (58).

Astfel, îndelungă vreme, în sinea noastră, în adîncul centrului, ne place să desfășurăm un univers imaginar, cu atît mai plăcut de conceput, „cu cît te simți mai identificat cu el". Pe de-o parte trăim în izolare, în sfera strîmtă a unei vieți din ce în ce mai singuratice și aplecate asupră-și, pe de altă parte în sfera imensă cu care visul ne face să coincidem.

Și așa se continuă lucrurile pînă la bătrînețe. Bătrînețea, epocă gravă a vieții, mai cu seamă dacă este trăită în alternativa visului expansiv sau restrîngerii în sine. Căci, odată cu bătrînețea, visul își schimbă natura. Imaginația seacă, „sufletul nu mai are destulă vigoare pentru a se avînta, ca odinioară, în afara bătrînului înveliș" (59). Cu alte cuvinte, Rousseau trebuie să-și ia rămas bun de la marile lui visuri periferice. Rămîne viața restrînsă a centrului. Trebuie să ne mulțumim cu ea, tocmai în perioada cînd ajungem la constatarea că vrînd-nevrînd, eul nu este un izvor nesecat și că în acest centru unde sîntem siliți să trăim, a mai rămas prea puțină căldură iar aceasta nu mai poate radia.

Forțele ultime ale lui Rousseau încearcă să se adune în jurul acestui focar. În depărtări, răutatea oamenilor continuă să ridice un zid pe care ar fi zadarnic să căutăm a-l străpunge. Mai aproape însă, mult mai aproape, cîteva obiecte foarte simple mai alcătuiesc încă un mic cerc prietenos. Cînd inima lui Rousseau, după cum el însuși spune, „strînsă de disperare, *îi apropia și îi concentra toate mișcările în juru-i* pentru a mai păstra această ultimă rămășiță de căldură gata să se împrăștie și să se stingă" (60), plantele, stîncile, lucrurile umile, toate apropiate, la-ndemînă, îi mai solicitau încă atenția. „Imaginația, care mi se împotrivea motivelor de suferință, îmi lăsa simțurile să se dăruiască impresiilor ușoare, dar blînde ale *obiectelor înconjurătoare*" (61).

Nu mai este vorba de lumea înconjurătoare, ci de „obiectele" înconjurătoare. Raza cercului s-a scurtat definitiv și tocmai în acest moment ultim, Rousseau află o dată mai mult, un soi de fericire. Nu o mai găsește în delirul de expansiune al unei inimi juvenile, nici în propagarea unui sentiment de bunăvoință și nici în dilatarea unui vis cosmic, ci în contactul cel mai simplu cu lucrurile pămîntului.

„Ideile mele abia dacă mai sînt altceva decît senzații, sfera înțelegerii nu mai depășește lucrurile care-mi sînt cel mai aproape în preajmă" (62).

NOTE

1. *Traité élémentaire de sphère, Œuvres et corr.* (Tratat elementar despre sferă. Opere și corespondență), ed. Steickeissen-Moultou, Paris, 1861, p. 199.
2. *Emile* (Emil), ed. Garnier, p. 323.
3. *Id.*, p. 3.
4. *Id.*, p. 2.
5. *Id.*, p. 35.
6. *Id.*, p. 260.
7. *Id.*, p. 43.

8. *Id.*, p. 179.
9. *Id.*
10. *Confessions, Œuvres* (Confesiuni, Opere), ed. Pléiade, p. 426.
11. *Id.*, p. 58.
12. *Émile*, p. 43.
13. *Huitième Rêverie* (Visarea a opta), ed. Pléiade, p. 1074.
14. *Id.*
15. *Nouvelle Héloïse* (Noua Eloiză), vol. I, Scr. 54.
16. *Id.*, Avertissement de la 2e édition (Cuvînt înainte la ediția a doua). — Referitor la tema geloziei și a sporirii suferinței la Rousseau, cf. admirabilul pasaj din *Émile et Sophie*, scrisoarea I: „Il n'est plus un, il est tout entier à chaque point de douleur, il semble se multiplier pour souffrir".
17. *La philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau* (Filosofia existenței la Jean-Jacques Rousseau), 1952, p. 151. Pentru tema expansiunii în ansamblul ei, cartea lui Burgelin este capitală. Cf. mai ales cap. V, *passim*.
18. *Émile*, p. 62.
19. *Préface du Narcisse* (Prefață la piesa *Narcisse*).
20. *Émile*, p. 59.
21. *Id.*, p. 62.
22. *Lettres morales* (Scrisori morale), scrisoarea 6, *Corr.*, III, p. 369.
23. *Émile*, p. 60.
24. *Lettres morales*, pasajul citat.
25. *Lettre à d'Alembert* (Scrisoare către d'Alembert), ed. Garnier, p. 183.
26. *Id.*, p. 184.
27. *Nouvelle Héloïse*, IV, Scr. 11.
28. *Id.*
29. *Émile*, p. 59.
30. *Id.*, p. 63.
31. *Huitième Rêverie*, p. 1074.
32. *Lettre à Henriette* (Scrisoare către Henriette), 4 nov. 1764, *Corr.*, XII, p. 29.
33. *Dixième Rêverie* (Visarea a zecea), p. 1009.
34. *Essay on Man* (Eseu despre om), Ep. IV:
„Self-love but serves the virtuous mind to wake,

As the small pebble stirs the peaceful lake ;
The centre moved, a circle straight succeeds,
Another still, and still another spreads ;
Friend, parent, neighbour, first it will embrace ;
His country next ; and next all human race."

35. *Émile*, p. 268, notă.
36. *Id.*, p. 252.
37. *Nouvelle Héloïse*, I, scr. 38.
38. *Id.*, V, scr. 3.
39. *Id.*, IV, scr. 2.
40. *Id.*, II, scr. 5.
41. *Id.*, VI, scr. 8.
42. *Id.*, VI, scr. 11.
43. *Neuvième Rêverie* (Visarea a noua), p. 1085.
44. *Id.*, p. 1093.
45. *Lettre à d'Alembert, in fine.*
46. *Dialogues* (Dialoguri) ed. Pléiade, p. 805.
47. *Émile*, p. 252.
48. *Dialogues*, p. 752 și 913.
49. *Id.*, p. 713.
50. *Id.*, p. 826.
51. *Id.*, p. 882.
52. *Ébauche des Rêveries* (Schița Visărilor), fragm. 19, ed. Pléiade, p. 1170.
53. *Nouvelle Héloïse*, II, scr. 14.
54. *Huitième Rêverie*, p. 1077.
55. *Sixième Rêverie* (Visarea a șasea), p. 1056.
56. *Confessions*, p. 428.
57. *Dialogues*, p. 822.
58. *Troisième lettre à Malesherbes* (A treia scrisoare către Malesherbes), 26 ian. 1762, ed. Pléiade, p. 1141.
59. *Huitième Rêverie*, p. 1075.
60. *Septième Rêverie* (Visarea a șaptea), p. 1062.
61. *Id.*, p. 1063.
62. *Id.*, p. 1066.

ROMANTISMUL

Lui Albert Béguin

I

Chiar la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, exprimînd durerea unui suflet sensibil, Tieck scria următoarele: „Ceea ce în durerea mea mă deprima cel mai mult, era faptul că natura și toate lucrurile înconjurătoare păreau atît de reci și de nesimțitoare. *În mine se afla centrul tuturor senzațiilor* și cu cît mă depărtam de mine însumi, cu atît mai mult se depărtau unele de altele senzațiile care, în inima mea, rămîneau strînse laolaltă" (1).

La o primă vedere, situația pe care o aflăm aici nu pare să se deosebească prea mult de majoritatea celor descrise de scriitorii secolului al XVIII-lea. La Montesquieu sau la Pope, ca și la Diderot sau Rousseau, centrul despre care vorbește Tieck este pur senzitiv. O dată mai mult, sufletul omenesc este conceput ca un focar de impresii ce radiază în afară. Singurul univers pe care-l poate concepe sufletul sensibil este un univers compus, la rîndul lui, din suflete sensibile. Orice sentiment caută să se răspîndească și să se transmită. Cum să simți, fără a încerca nevoia de a împărtăși tuturor sensibilităților periferice emoțiile resimțite mai întîi la centru?

Dar diferențele apar de îndată. Mai întîi ceea ce e descris în acest text nu este reușita mișcării de simpatie, ci eșecul său. S-ar zice că firele care leagă focarul de emitere de lumea exterioară sînt tăiate și tăiate chiar într-un loc apropiat de postul emițător. Lumea este colo, jur împrejur, dar nimic nu ajunge aici, nimic nu se propagă. De o parte se află eul și de cealaltă, distinct, închis, cumplit de depărtat prin lipsa-i de comunicare cu eul, se află universul periferic. Departe de a fi legate, centru și cerc se despart și se opun. Fără îndoială, în istoria sentimentelor, o asemenea situație nu este nouă. Nu l-am văzut oare pe Rousseau veștejind contrastul

dintre viața caldă și expansivă a centrului și răutatea unei lumi înconjurătoare, caracterizată prin opacitate și antipatie? Cu toate acestea, situația despre care vorbim nu este tocmai identică. Este mai gravă și în același timp, mai puțin gravă. Mai puțin gravă, deoarece durerii eroului lui Tieck nu-i răspunde dușmănia lumii, ci numai nepăsarea ei. Mai gravă, întrucît simpla indiferență a lumii exterioare este suficientă pentru a paraliza mișcarea de expansiune. Dinspre lăuntru către în afară, comunicarea nu este deci o regulă invariabilă. Cercul nu e asociat spontan și necondiționat centrului. Nici o afinitate naturală nu le face inseparabile. Pentru prima oară apare limpede conștiința non-identității care deosebește eul-centru de non-eul circumferențial.

Dar, din momentul în care constatarea acestei non-identități se impune conștiinței, se descoperă într-însa un îndoit mister. Circumferința nu mai este asemănătoare centrului; atunci ce este? Răceala naturii, refuzul său de a participa la emoțiile noastre proprii, îi conferă un caracter de profunzime greu de pătruns. Efuziunea inimii nu mai apare ca fiind mișcarea cea mai firească, aceea prin care se poate trece de la sine către un mediu nediferit de sine. Dimpotrivă, centrul trebuie acuma, și nu fără greutate, să pornească în căutarea cercului. Limită care se retrage, bariere care se înalță, întunecimi care se îndesesc, non-eul se apără împotriva năvălirilor eului sustrăgîndu-li-se. El își protejează natura proprie, refuză să fie confundat cu spiritul care se răspîndește într-însul. A fi în centrul lucrurilor nu mai folosește decît pentru a măsura cît de mult se deosebește centrul de lucruri. Astfel, eroul romantic (a cărui gîndire se aseamănă foarte mult cu aceea a filosofului idealist), depășind monismul senzualist, experimentează dualitatea fundamentală a spiritului-centru și a realității-periferie. Oricît s-ar strădui, el trebuie să-și ia rămas bun de la atît de seducătoarea concepție despre lume ca țesătură sensibilă, în care vibrațiile s-ar propaga fără obstacol. Nu aceasta este realitatea. Ci alta. Alta

decît eul, alta decît centrul. Alteritatea ei o retrage și o desparte. Centrul, constrîns să rămînă centru, capătă conștiința izolării sale.

Dar, a deveni conștient de propria izolare înseamnă a te găsi în prezența unui nou mister. Dacă natura exterioară devine în ochii noștri enigmatică în chiar măsura în care ne devine străină, dimpotrivă, tocmai în măsura în care devenim din ce în ce mai conștienți de noi înșine, eul nostru se încarcă de mister. Cum să-l cunoaștem cînd nu-l putem referi la nimic cunoscut ? Cu cît îl privim mai mult, cu atît mai puțin îl înțelegem. Nu-l percepem niciodată altfel decît în diferența lui esențială. El nu își este conform. Nu își seamănă. Așa cum există un mister al luminii, există un mister al centrului. Dacă îl scrutăm prea mult, el se adîncește. Începe și el să fugă de sub priviri. Dar, dacă se poate spune așa, fuge pe loc. Așa încît nu în afară de sine, departe de sine trebuie continuată căutarea lui. Îndepărtatei profunzimi a lumii periferice i se opune o altă profunzime, profunzimea intimă a centrului. Introspecția nu este o expansiune, ci mai degrabă o reculegere. Reculegere a unei gîndiri care nu se mai grăbește să se răspîndească în spațiu, ci rămîne acolo unde ia naștere, într-o nemișcare meditativă. Poate nici nu s-ar putea defini mai bine, dacă nu întreg romantismul, cel puțin una din laturile lui cele mai importante, decît ca o conștientizare a caracterului fundamental subiectiv al spiritului. Romanticul este o ființă care se descoperă ca fiind centru. Nu are nici o importanță faptul că lumea obiectelor nu îi este la îndemînă, el știe că în străfundul lui însuși există ceva ce nu poate fi asimilat unui obiect, anume eul subiect, partea cea mai autentică a eului sau pe care el o recunoaște mai bucuros ca fiind a sa proprie. Privat de periferie, romanticul se va familiariza vreme îndelungată cu eul, cu centrul. Este adevărat că, cu mult înaintea romantismului, conștiința de sine atinsese de două sau de trei ori de-a lungul istoriei spiritului o intensitate sau o calitate excepțională. Dar pentru Descartes, ca și pen-

tru cei mai mulți din discipolii săi, actul de conștiință avea mai puțină valoare în el însuși cît ca principiu general de înțelegere. A te cunoaște nu era decît un demers prealabil, scopul esențial era de-a cunoaște lumea. Îndată ce eul s-a asigurat de sine (și de Dumnezeu) prin *Cogito*, s-a și grăbit să părăsească aceste teritorii introspective pentru a extinde asupra lumii exercitarea unei puteri, ce-i drept ea însăși subiectivă, dar importantă numai întrucît privește aplicarea sa la o lume de obiecte. În același fel, senzualiștii își propuneau drept scop nu izolarea sentimentului de sine în el însuși, ci dimpotrivă, confundarea acestuia cu senzațiile provenind din lumea exterioară. Deci, oricît de deosebite ar fi pozițiile carteziană și senzualistă, amîndouă sînt caracterizate prin aceeași dorință de a nu avea niciodată în vedere subiectul în sine, subiectul fără obiect, centrul fără periferie. Rousseau chiar, în momentele cele mai extatice sau cele mai singuratice ale existenței sale, nu s-a gîndit niciodată să reteze firul care leagă conștiința cu lumea dinafară. În extazul din insula Saint-Pierre, ca și în momentele de contemplație din ultimii ani, oricît s-ar dori de slobod de ceea ce îl înconjoară și oricît de pur ar deveni pentru el, în acele momente, sentimentul ființei, Rousseau îl leagă invariabil și în ciuda a orice, de un eveniment sensibil sau de altul, de murmurul apei, de vederea unei flori, de ivirea unei amintiri.

Niciodată subiectul nu este pur subiect, niciodată nu se poate elibera de o oarecare legătură cu lumea obiectivă. Într-un anume sens, se poate chiar susține că Rousseau nu a descris nicidecum conștiința eliberată, ci dimpotrivă, și foarte exact, a înfățișat conștiința încurcată într-o multitudine de relații echivoce.

Or, tocmai acest tip de relații, Maine de Biran — ceva mai tîrziu — a vrut să-l respingă. Și a făcut-o găsind un punct al ființei care este, indiscutabil, în afara acțiunii oricărei influențe, sugestii, metamorfoze sau altor compromisuri generate de lumea obiectelor. Un punct în

care ființa sustrasă fluctuațiilor afective și organice este subiect pur, central și fix: „Sînt fericit în singurătate, scrie el, pentru că *mă simt aparținînd de acest punct central al ființei mele* care domină și este prezent în totul" (2). Oricare ar fi acest tot, trebuie avut în vedere că el este ținut la distanță de către subiectivitatea dominatoare. O singurătate voită, infinit mai profundă decît izolarea obișnuită, sapă o îndoită prăpastie între eu și lume. Întîi aflăm o primă retragere a sufletului, care-l desface de tot ceea ce îl lega direct cu lumea; există apoi o a doua retragere, care-l desprinde de acea parte din el însuși unde se făcea simțit impactul obiectelor. Sufletul se reduce la ceea ce are el mai central, nu mai există acum decît în conștiința singurei lui activități, cea lăuntrică. Nici nu se poate spune că astfel el se mai situează față de sine ca obiect. Nimic nu se mai percepe într-însul decît acțiunea subiectivității pure, care este ființa lui proprie.

Totuși, dacă la Biran conștiința subiectivă ajunge la un grad excepțional de purificare și condensare, aceasta se petrece probabil, cel puțin la început, în dauna sentimentului profunzimii interne. Multă vreme Biran a avut tendința de a restrînge conștiința de sine la sentimentul intens, dar limitat, al actului de voință prin care ea se constituie și se menține în existență. Și numai cu timpul a observat la rădăcina însăși a eului, în actul de voință, intervenția intermitentă a unei voințe mai puternice și mai profunde decît aceea a persoanei. Prin aceasta, el pornea pe un drum abandonat de aproape un secol, dar frecventat îndelungă vreme de mistici, drumul ce, pătrunzînd în adîncul centrului, conduce la Dumnezeu, care acolo sălășluiește și acolo, în taină, lucrează; nu un Dumnezeu exterior, obiectiv, lucrînd la buna rînduială a Providenței externe, ci Dumnezeul mai lăuntric nouă decît noi înșine și mai central decît am putea noi deveni vreodată.

De altfel, aproape în același timp, în Franța, în Germania, în Anglia, romanticii descopereau sau regăseau caracterul prin esență religios al centralității umane :

„Eu sînt punctul central, izvorul sfînt“ (3), cîntă Astralis în romanul lui Novalis. Omul este izvor, izvor sacru. În profunzimea centralității sale se amestecă într-un mod de nedescris misterul propriei sale ființe și misterul lui Dumnezeu — care i se vrea asociat. A te retrage în centru nu înseamnă deci a renunța la existența plenară, a te condamna la o viață diminuată, ci, așa cum făcuseră Maurice Scève și poeții platonicieni ai Renașterii, a te întoarce la forțele originare, a te adăpa chiar de la izvor. Și, printr-un fenomen a cărui motivare este mult prea evidentă ca să mai merite s-o dezvoltăm aici, retragerea ființei în ea însăși, departe de natura exterioară, devine principiul însuși al unei noi întoarceri la natură și, în consecință, al unei noi înfloriri a ființei în afara centrului unde, prin retragere, și-a reîmprospătat puterile.

Nimic nu este mai important în literatura și gîndirea romantică decît această intuiție a izvorului, principiu al unei noi expansiuni a vieții. O putem găsi cu deosebire într-o formă de gîndire care, în această epocă, începe să aibă o mare influență, anume ocultismul. Saint-Martin de exemplu scrie următoarele :

„Admiram modul cum acest izvor universal însuflețește toate ființele și împarte fiecăreia focul nestins de unde totul și-a tras mișcarea. Fiecare individ alcătuia un centru în care se răsfrîngeau toate punctele sferei sale individuale“ (4).

Astfel deci, între izvorul divin și izvoarele individuale există o identitate de origine și una de creștere. Ființa umană, ca și cea divină, se dezvoltă în felul unui principiu generator „zvîrlind dintr-o dată în afara lui însuși mulțimea nenumărată și nesecată a razelor sale“ (5). Fiecare ceas al existenței, fiecare loc, oricît de redus, ocupat fiind de cea mai măruntă prezență, devine un centru de energie radiantă, care, după cum spune Saint-

Martin, „crește în întregimea-i și în toate sensurile, ocupă și umple toate părțile circumferinței sale“ (6).

Această „explozie a centrului“ (7) își află multe exemple în poezia lui William Blake :

„Tu observi că florile răspîndesc prețioasele lor miresme
Și nimeni nu știe cum dintr-un centru atît de mic emană atîta dulceață,
Uitînd că în acest centru veșnicia își desface larg porțile“ (8).

„Să vezi o lume într-un grăunte de nisip
Și să vezi un cer într-o floare de cîmp,
Să strîngi infinitul în căușul palmei
Și veșnicia într-o oră de viață“ (9).

Ca și la poeții Renașterii, mai cu seamă ca și la Boehme, fiecare punct al creațiunii, fiecare moment anume al duratei, vădește aici o capacitate de expansiune cu adevărat infinită. Dar deosebit de izbitor este faptul că imaginația poetului e și ea dotată cu o putere echivalentă. Grăunte de nisip care devine o lume, trandafir ce umple spațiul cu parfumul său, spiritul omului posedă aceeași putere de dilatare ca și aceea pe care Dumnezeu o pune în obiectele creației sale. Există o desfășurare a spiritului, după cum există o înflorire a lucrurilor. Fiecare poate să scoată din sine o eternitate și o imensitate interne. Iubirea este un exemplu perfect pentru această extraordinară extindere spațială și temporală atribuită de sentiment unei realități psihologice, inițial lipsită de dimensiune și durată. Aceasta se poate vedea într-un pasaj bine cunoscut din *Adolphe* de Constant :

„Iubirea înlocuiește lungile amintiri printr-un fel de magie. Toate celelalte sentimente au nevoie de trecut. Iubirea creează ca prin farmec un trecut cu care ne-mpresoară. Ea ne dă, ca să spunem așa, conștiința de a fi trăit ani de-a șirul alături de o ființă care înainte ne

era aproape străină. Iubirea nu este decît *un punct luminos* și cu toate acestea, pare că se înstăpînește asupra tîmpului" (10).

Ființa care iubește vede deci lărgindu-se jur împrejurul ei spațiul și durata. Sau, mai curînd, resimte înlăuntrul ei o îndoită creștere a existenței. Iubirea este o lărgire a cîmpului gîndirii, un fel de a-ți simți propria ființă depășind pe toate părțile punctul de timp și de întindere în care actualitatea încearcă s-o fixeze. Totuși, să nu ne închipuim că este vorba, o dată mai mult, de mișcarea de dilatare căreia i se deda sufletul sensibil. Ar însemna să confundăm romantismul cu un senzualism acum depășit. Expansiunea eului generată de iubirea romantică n-are într-adevăr aproape nimic comun cu acea vibrație ondulatorie prin care, în optica senzualiștilor, centrul vieții sensibile își comunică zbuciumul în afară. Un fenomen pur psihologic, cu totul diferit de extinderea ființei lăuntrice descrise de Benjamin Constant. La acesta din urmă, importantă era nu propagarea sentimentului în afară, ci creșterea sa înlăuntru. Creșterea despre care este vorba aici este pur interioară. Mai mult încă, simțim că, în acest caz, iubirea este cu totul altceva decît o pasiune și că ea prilejuiește descoperirea acțiunii unei energii coexistente cu ființa însăși, poate chiar identică cu aceasta. Pentru romantic, omul este înainte de toate o forță generîndu-se pe sine. Un punct viu sortit să devină cerc. Expansiunea nu îi este așadar pur psihologică, ci propriu-zis ontologică. A te extinde înseamnă a-ți realiza ființa. A scoate din punctul central conținutul potențial pe care acesta îl cuprindea. Astfel ne apare noua perspectivă în care este privit acum omul. „Din totalitatea fiecărui om, spune Jean-Paul, reiese și scînteiază un punct esențial, un focar, un *punctum saliens*, în jurul căruia părțile secundare se vor desena treptat" (11).

Aici apare cu toată strălucirea incomparabila profunzime a intuiției germane. Ea și numai ea, dacă exceptăm unele idei ale lui Coleridge, Nerval și Guérin, este în stare să se reîntoarcă la punctul central și inițial al

omului, să-l conceapă ca pe un germene ale cărui dezvoltări succesive pot fi presimțite și evaluate în timp. Pentru gîndirea germanică, orice reflecție asupra ființei capătă aproape fără excepție o întorsătură genetică. De la Boehme la Schelling, tradiția ocultistă și filosofică se străduiește să conceapă și, într-un fel, să întovărășească în spirit nu numai geneza creațiunii, dar și geneza creatorului, geneza lui Dumnezeu. Ca urmare, întreaga schemă a vieții apare ca fiind o desfășurare a unui Dumnezeu înfășurat, astfel încît cosmosul și însuși spațiul cosmic sînt ilustrări ale unei dilatări divine, căreia, de altfel, îi urmează o nouă contractare și așa mai departe, la infinit. „Întreg cosmosul extins în spațiu, scrie Schelling, nu este decît expansiunea inimii lui Dumnezeu, ale cărei pulsații neîntrerupte, datorate unor forțe invizibile, produc alternanța dilatațiilor și a contracțiilor" (12). Și Lamennais se va exprima la fel: „Permanentă revărsare a lui Dumnezeu, Creațiunea iese din el, se răspîndește în afara lui ca un imens ocean, iar într-însa, ființele se înlănțuie ființelor în producerea lor succesivă, fără odihnă și fără sfîrșit, cum valurile se nasc din valuri în mișcarea continuă care le creează pe toate și le mînă lărgind mereu cercul lor mobil către țărmuri ce se îndepărtează veșnic" (13). Omul, deci, nu face altceva decît să repete procesul generării divine și al generării cosmice. Omul conține în germene și în el însuși, începînd chiar de la versiunea lui contractată care îi este stare originară, pe Dumnezeu și lumea. A-l regăsi pe om în acest punct primar, înseamnă a regăsi într-o formă condensată imensitatea divină și totalitatea cosmică. După cum spune Paracelsus, totul pornește de la om și totul sfîrșește la om. El este, după spusele lui Herder, „punctul central al cercului, unde toate razele par a converge" (14).

Or, așa cum totalitatea periferică face ca razele-i să fie convergente asupra omului, tot astfel omul face ca razele sale să devină divergente în totalitate. Mișcarea generatoare a acestei iradieri se cuvine urmărită pas cu pas. Anvergura finală a omului nu poate fi măsurată

decît dacă este redată metamorfoza progresivă care îl face să treacă de la starea de punct la aceea de cerc sau de sferă. Omul nu este inteligibil decît dacă poate fi surprins în desfășurarea istoriei sale. Desfășurare care este o creștere. Cine crește în durată, crește și în spațiu. A deveni, înseamnă a avea loc și a ocupa din ce în ce mai multe locuri. Înseamnă a exterioriza în întindere ceea ce, la începuturile sale, era fără întindere. Istoricul, ce retrăiește cu gîndul mișcarea genetică a omului, vede desfășurîndu-i-se progresiv dinainte o lume de realizări umane, care ocupă din ce în ce mai mult loc. Istoria umanității nu este lineară. Este istoria unui punct care devine o sferă. Dar, în același timp, este și istoria unei sfere despre care nu trebuie uitat nici un moment că a ieșit în întregime dintr-un punct. Acest punct, deci, a determinat tot restul. Dar cine oare l-a determinat pe el însuși ? Pentru Herder, în punctul de origine coincid centrul vieții animale și cel al vieții spirituale. Omul primitiv este un *punctum saliens*, animat de *scintilla mentis*. Am fi deci tentați să ne imaginăm acest punct ca fiind în întregime supus dublei predeterminări a celor două principii de cauzalitate care se întîlnesc într-însul : voința divină și determinismul biologic. Desfășurarea cercului ar fi deja cuprinsă în centru. Este meritul unui contemporan al lui Herder, filosoful Fichte, de a fi situat dimpotrivă, în punct, figura însăși a libertății umane. Un punct nu are direcție. El conține în sine toate direcțiile posibile. Este o infinită posibilitate de acțiune. Dar am greși dacă, în sens contrar, l-am lua drept o entitate pur virtuală, drept o libertate pur potențială. Punctul este concentrare. În sînul neprecisei difluențe a spațiului, el este o voință de decizie și de autonomie ordonatoare. Punctul vrea și se vrea : „Orice energie interioară, scrie Fichte, apare în conștiința imediată ca o concentrare, o cuprindere și o contradicție a spiritului, altminteri diseminat, într-un punct, și asemenea unei persistențe de sine în unitatea acestui punct, care se opune tendinței constante și naturale de a respinge contracția și de a se di-

fuza din nou în afară... Pe scurt, imaginea fundamentală a autonomiei spiritului în conștiință este aceea a unui punct geometric care se formează etern și se menține vital" (15). Și într-alt pasaj : „Libertatea nu poate fi concepută formal decît ca o concentrare a pluralității fluente a luminii posibile asupra unui punct central și ca o difuzare a luminii, pornind de la acest punct central, într-o multiplicitate care nu este susținută și luminată decît în acest mod" (16).

Omul liber este deci un focar autonom de lumină și de forță, o voință care se proiectează în afară cu începere din contracția sa de origine. Eul se formează în punctualitatea sa inițială, pentru a radia apoi în cercul non-eului. În acest mod, este schițată o primă soluție la problema enunțată la începutul acestui capitol. Dacă, într-adevăr, lumea și eul se deosebesc și se opun, dacă a lua cunoștință de sine ca centru înseamnă a lua cunoștință în același timp de non-identitatea acestui centru-subiect cu universul-obiect, atunci ce este de făcut ? Fichte răspunde : trebuie să vrei în mod liber ca non-eul să fie conform cu eul. A voi înseamnă a acționa, iar a acționa înseamnă a difuza eul în non-eu.

Fichte îl invită pe omul liber la expansiunea identificatoare a eului în univers. În 1794, mai bine de 300 de ani după Pico de la Mirandola, Fichte rostește un discurs asupra demnității omului, imitat după marele florentin. Să ne amintim tema discursului lui Pico. Omul se află în centrul lumii pentru că, din acest punct de vedere, el poate privi mai bine lumea, îi poate distinge perfecțiunile și se poate el însuși modela după ele. Aceasta era gîndirea omului Renașterii. A regăsi sau a recompune în sine, adică în centru, ceea ce este perceput în afară de sine, adică la circumferință. Iată acum ce spune Fichte :

„Filosofia ne învață să căutăm totul în eu. Datorită în primul rînd eului s-au instaurat ordinea și armonia în masa inertă și informă. Numai datorită omului se întinde împrejuru-i legea, pînă la limitele controlului său...

Numai datorită lui corpurile cereşti se ordonează şi alcătuiesc un singur Tot organizat, şi tot numai datorită lui, astrele îşi înfăptuiesc armonioasele lor revoluţii. Datorită eului se constituie imensa ierarhie care merge de la firul de iarbă pînă la îngerul serafim ; în el se situează întreaga lume a spiritelor şi omul se aşteaptă, pe bună dreptate, ca legea pe care el însuşi şi-o dă, dînd-o în acelaşi timp şi acestei lumi, să domine asupră-i ; el se bizuie, şi tot pe bună dreptate, pe respectarea universală a respectivei legi, începînd chiar din momentul întemeierii ei. În eu rezidă chezăşia putinţei de a *se extinde în afară de sine*, într-o ordine şi armonie infinite, în locuri unde nici una, nici cealaltă, nu există încă ; astfel, odată cu cultura crescîndă a omului, va creşte şi cultura universului ; în fiece clipă a existenţei sale, *omul atrage la sine cîte un nou element în cercul său*, mergînd pînă la a integra într-acesta totul ; pînă cînd întreaga materie va purta pecetea acţiunii sale, şi toate spiritele vor constitui, împreună cu al său, unul şi acelaşi spirit" (17).

Sînt evidente diferenţele dintre Fichte şi Pico. În ciuda identităţii subiectelor tratate, ele sînt cît se poate de însemnate. Drept este că, pentru unul ca şi pentru celălalt, omul este o fiinţă liberă. Dar omul liber al lui Pico se foloseşte de libertatea lui pentru a se modela după imaginea macrocosmică, pe cînd omul liber al lui Fichte se slujeşte de libertate pentru a modela macrocosmosul după propria imagine. La Pico, demnitatea umană constă în a asimila lumea, la Fichte, în a se impune lumii. Unul transferă asupra centrului resursele periferiei, celălalt prelucrează periferia după bunul său plac.

În locul opoziţiei dintre eu şi non-eu, iată deci că eul se impune non-eului. Astfel se prezintă soluţia lui Fichte. Ea este în întregime în favoarea omului şi în defavoarea naturii. Raporturile cercului la centru sînt determinate prin singura voinţă a centrului. Natura peri-

ferică trebuie, moral și legal, să se supună dominației centrului uman.

Dar mai există și alte soluții posibile. Oare, gîndește Schelling, opoziția dintre centru și cerc nu poate fi depășită ? Nu au oare ele, în fond, aceeași natură ? Conștiința umană nu conține deja, potențial, întregimea lumii obiective ? Tot ceea ce este nu există oare, virtual, în gîndire ? Pe scurt, „centrul este cercul întreg, dar conceput numai în idealitatea sau în afirmarea sa ; după cum periferia este cercul întreg, dar conceput numai în realitatea sa" (18). Natura în sine este un obiect fără subiect, o circumferință fără centru ; despărțit de natură, eul este un centru fără circumferință. Or, este suficient să fie recunoscută identitatea centrului și a circumferinței, pentru a se realiza sinteza cercului. Este ceea ce ne demonstrează matematicienii prin figura unui cerc atît de mic încît periferia coincide cu centrul.

Filosofia identității a lui Schelling este deci o filosofie a identificării contrariilor. Gîndirea romantică germană reia tezele celebre ale lui Nicolaus Cusanus. Ea le adaugă totuși un dinamism umanist cu totul nou. Situînd Non-Eul sau Natura la periferie și Eul în centru, ea atribuie cercului nu doar o valoare mai umană și mai explicit subiectivă ; căci, în fond, dacă centrul este Eul, Eul, conștiința umană adică, este acela care domnește peste cerc. Aci nu mai este vorba de un cerc cosmic în care pămîntul cu făpturile sale ar fi situat în mijloc, iar empireul la circumferință ; și mai puțin este vorba de un cerc teologic, unde Dumnezeu ar fi în centru, iar ceea ce este cel mai îndepărtat de Dumnezeu, adică materia, la circumferință. Ci avem de-a face cu un cerc epistemologic și homocentric propriu-zis, în care natura este situată la periferie, pentru că ea constituie obiectul unei gîndiri, care, fiind prin esență un centru de activitate și de investigație, are menirea de a se recunoaște încetul cu încetul în fiecare din proprietățile cercului. Întreaga filosofie devine deci un studiu al similarităților existente între cerc și centru, mai mult

chiar, al dependenței unuia față de celălalt : „Așa cum centrul, scrie Friedrich Schlegel, este centru în funcție de periferie, iar periferia este ceea ce este în funcție de centru, tot astfel Eul și Non-Eul există numai prin reciprocitatea lor“ (19).

Oglindă a circumferinței, centrul îi dezvăluie acesteia propria sa perfecțiune, la fel cum circumferința, reflectînd centrul, răsfrînge asupra acestuia o imagine a lui infinit amplificată. Oglindindu-se în cerc, centrul își descoperă propria adîncime și, în consecință, posibilitatea de a transforma această adîncime în întindere. Fără îndoială că în acest sens trebuie înțelese cuvintele lui Novalis : „Purtăm în noi o stranie aplecare, aceea *de a înflori în toate direcțiile pornind de la un centru de o* adîncime infinită“ (20).

Cîteodată, ca la Hegel, noua concepție despre centru se limitează la o teorie a cunoașterii. Centrul este conștiința care se înconjoară de cercul propriilor idei. Dar, cum la Hegel, conștiința coincide cu ideea, iar ideea însăși, depășindu-se, se transformă într-o idee mai vastă, gîndirea hegeliană se poate concepe, cum de altfel și este adesea descrisă de autorul ei, sub forma unor cercuri îmbucate unul cu celălalt. „Acei pentru care eul este infinitatea, scrie Hegel, sînt ei înșiși infiniți, reflectări ale lor asupra lor înșiși, nu cercuri simple, ci cercuri care își au principiul în alte cercuri și sînt, la rîndu-le, cercuri ale acestora“ (21).

Într-o astfel de concepție despre cerc, circumferința rămîne un pur obiect de cunoaștere. Deci nu circumferința ca atare prezintă vreo importanță, ci mai curînd mișcarea prin care gîndirea se îndreaptă către ea și proiectează asupră-i o lumină emanată din propriul focar. Există deci o centralitate întrucîtva radiantă a gîndirii. Întreg romantismul, nu numai germanic, ci european, este conștient de această idee și o menționează. „Spiritul omului, scrie Chateaubriand, nu circulă într-un cerc

din care să nu poată ieși. Dimpotrivă, el desenează cercuri concentrice care merg lărgindu-se și a căror circumferință va crește fără încetare într-un spațiu infinit" (22). Tot astfel, poezia lui Lamartine se prezintă ca fiind prin esență o expansiune fără limită a gîndirii și a cuvîntului în spațiu. „Omul, spune el, nu este decît un punct", dar acest punct

„...este prin gîndire stăpînul Infinitului
Și tot împingînd înapoi, la nesfîrșit, limitele ființei sale,
Se-ntinde în tot spațiul și trăiește în toate timpurile"
(23).

Omul este deci simultan centru și cerc ; centru prin principiul activ al gîndirii sale, cerc prin conținutul infinit al acesteia. Este exact ceea ce afirmă Shelley în mai multe rînduri în scrierile sale teoretice :

„Fiecare este totodată centrul și circumferința, punctul la care toate lucrurile se raportează și linia în interiorul căreia toate lucrurile se află conținute" (24). Și în altă parte, într-o formulă mai strălucitoare : „Poezia este totodată centrul și circumferința cunoașterii" (25). Nici Keats nu se exprimă altfel : „Păstrez o veche maximă care este bineînțeles foarte cunoscută, aceea că orice punct de gîndire este centrul unui univers intelectual" (26). În sfîrșit, Wordsworth a avut ca nimeni altul conștiința acută a avantajului de a fixa gîndirea pentru totdeauna într-o poziție centrală, de unde lumea poate fi descoperită în profunzime ca și în suprafață, asemenea unei sfere care ar încercui adevărul :

„...Vino să afli aici un adăpost
Unde vei putea gusta o pace mai sfîntă
Și din al cărui centru senin, în înălțime ca și
în adîncime,
Vei putea pătrunde pretutindeni unde te mînă
adevărul" (27).

II

Dintre toți poeții englezi, cel asupra căruia tema cercului a exercitat cea mai mare fascinație, de la Traherne încoace, este fără îndoială Coleridge. Cunoașterea aprofundată a idealismului german, practica filosofilor neoplatonicieni de la Plotin pînă la Școala de la Cambridge, și în mod cu totul paradoxal, influența de început a asociaționismului lui Hartley, totul se combină la el pentru a conferi temei cercului o complexitate și o intonație excepționale. Este cazul deci să-i consacrăm un studiu mai amănunțit.

Să luăm faimosul poem *Kubla Khan*. Acesta se leagă în mod indirect, dar de netăgăduit, de tema cercului. Menționăm în acest sens domul de sticlă, șerpuirile rîului subteran, triplul cerc descris de demon ; dar mai cu seamă avem în vedere faptul că, după spusele lui Coleridge însuși, poemul începuse prin a avea în mintea lui o unitate formală precisă : „Trezindu-se, spune Coleridge, autorul a avut impresia că păstrează amintirea distinctă a întregului ansamblu“ (28).

Totuși, așa cum ni se prezintă, *Kubla Khan* nu este un ansamblu, ci numai un fragment dintr-un ansamblu. Împrejurările acestei fragmentări sînt bine cunoscute. În nota preliminară atașată poemului său, Coleridge ne informează că, după ce a compus două sau trei sute de versuri, a apucat să aștearnă pe hîrtie doar vreo cincizeci cînd a fost întrerupt, și mai apoi i-a fost imposibil să-și reamintească restul. Nu are importanță dacă aceste circumstanțe sînt adevărate sau fictive. Ceea ce interesează este constatarea că poemul ne este prezentat în mod expres ca avînd o unitate pe care ulterior a pierdut-o. Astfel încît nota respectivă este în realitate un post-scriptum, avînd menirea de a ne explica de ce nu este vorba decît de un fragment și nu de un ansamblu.

Tocmai asupra acestui punct trebuie să reflectăm. Poemul coleridgian este o unitate întreruptă și ruptă. Un ansamblu din care nu rămîne *mai apoi* decît un fragment. Domul de cristal care conținea grădinile, abisurile, rîul sacru și care desena jur împrejurul lor continuitatea propriilor limite, acest dom a existat, dar nu mai există. El s-a făcut țăndări și pentru a ne ajuta să înțelegem mai bine această dispariție, poetul se servește de următoarea comparație : „Totul dispăruse precum imaginile de la suprafața unei ape cînd azvîrli într-însa o piatră" (29). Astfel, *Kubla Khan*, așa cum exista în gîndirea lui Coleridge, consta dintr-o viziune a cărei unitate s-a desfăcut într-un fel de bulboane și de îmbucătățiri spirituale, asemenea celor percepute într-o apă tulburată de căderea unui corp.

Dar, nemulțumit fiind de această imagine, Coleridge ne trimite la un alt text al său, unde se află descris același fenomen. În cuvîntul înainte la *Kuba Khan*, el citează într-adevăr un pasaj corespunzător dintr-un poem intitulat *Pictura*. Cele două poeme fiind asociate chiar de Coleridge, sîntem datori și noi să le comparăm. Or, care este subiectul *Picturii* ? Este vorba de un îndrăgostit care, pentru a-și elibera spiritul de o obsesie chinuitoare, întreprinde o lungă plimbare la țară. El ajunge la marginea unui pîrîu, într-un „luminiș tăcut, retras și oprit pașilor omului, aidoma unei lumi nevăzute" (30).

Dar în acest lăcaș ferit, care este acela al visării libere, iată că deodată se desenează pe suprafața apei o siluetă feminină. Este nimfa acelor locuri. Ea are chipul obsedant al iubitei. O clipă, chipul stăruie în undă inspirînd celui ce îl contemplă dulci dorințe. Îndată însă ardoarea însăși a patimei stîrnite produce în delicatul peisaj o mișcare asemănătoare cu cea pe care ar stîrni-o zefirul scuturînd flori pe suprafața apei. Și pe loc chipul adorat dispare în tulburarea undei :

„Și deodată, asemeni cuiva care s-ar juca cu timpul,
Ea răvășește florile pe suprafața apei și atunci
Vraja se rupe, toată această lume fantomă care
era atît de frumoasă
Dispare, și mii de *cercuri se întind*
Fiecare din ele deghizîndu-l pe celălalt“ (31).

Acestea sînt versurile citate în nota preliminară la *Kubla Khan*. Și într-un poem și în celălalt, este descrisă mișcarea de distrugere, prin care fragmentarea se substituie unirii, multiplicitatea unității. Contrar a tot ce am găsit pretutindeni, cercul este aici simbolul, nu al unui ansamblu coerent, ci al unei pluralități difuze.

Or, aflăm la Coleridge o trăsătură manifestată mai timpuriu și mai frecvent decît oricare alta, anume difuzarea. Pentru el, numai o gîndire care comunică liber cu universul este în stare să atingă spiritul divin imanent acestui univers. Trebuie deci ca gîndirea să se elibereze de fixația sa îngustă, să intre în legătură cu cosmosul înconjurător. Sarcină care nu este imposibilă, crede Coleridge ; pentru că el :

„Printr-o sacră simpatie
Își face din întreg eul său un eu căruia nimic
nu-i este străin,
Un eu difuz, atît de îndepărtat cît poate călători
fantezia
Și care se întinde încă mai departe...“ (32).

Gîndirea coleridgiană se străduiește deci să se răspîndească pretutindeni printr-o mișcare emotivă care, făcînd-o să participe la viața universului, ar înstăpîni-o în același timp asupra spiritului zeului ce o însuflețește. Pasajul citat este extras din *Religious musings* (Meditații religioase) ; dar mulți ani mai tîrziu, în ciornele *Logicii* sale, Coleridge îi va reproduce cu aproximație substanța : „Personalitatea este o circumferință care se lărgește con-

tinuu, mai degrabă datorită simpatiei și înțelegerii decît unui centru exclusiv de interes egoist" (33).

Această mișcare a gîndirii umane este, de altfel, asemănătoare cu a naturii, care, spune Coleridge, „este mai bine reprezentată prin imaginea unei scări decît prin aceea a unui lanț, de vreme ce ea se întinde în cercuri concentrice" (34).

Coleridge nu-și dădea totuși seama de gravele pericole implicate de expansiunea nelimitată a gîndirii. O gîndire fără limite este, într-adevăr, o gîndire lipsită de coerență. Este în același timp un verb condamnat pentru totdeauna să se autogenereze și să-și urmeze fără încetare monologul. Toți contemporanii ne descriu nesecatul val de cuvinte care ieșea din gura conferențiarului-poet. Avem însă o mărturie chiar a lui Coleridge, în care reapare tocmai imaginea cercului. Vorbind de celebrele sale solilocvii, Coleridge spune : „...Trec din cerc în cerc pînă ce mă sparg de malul răbdării auditoriului, sau pînă cînd mișcarea mea concentrică este redusă la neant de un sforăit. Aceasta este pățania mea obișnuită" (35).

Dar pericolele lungimii și monotoniei nu sînt singurele riscuri ale unei gîndiri care se lasă pradă difuzării fără limite. Trecînd din cerc în cerc, din digresiune în digresiune, cedînd rînd pe rînd fiecărei sugestii propuse de simpatiile ei fortuite, ea devine jucăria tuturor combinațiilor accidentale ale cauzalității externe și a tuturor asociațiilor involuntare ale memoriei. Tocmai pentru că i-a fost timp de mulți ani victimă de bună voie, Coleridge a înțeles mai bine ca nimeni altul caracterul dăunător al sistemului asociaționist al lui Hartley : „Toată viața noastră este supusă fie despotismului impresiilor venite din afară, fie al amintirilor involuntare și pasive" (36). Fiecare moment al existenței devine locul de întîlnire al unei infinități de imagini care năvălesc în spirit și care, prin numărul și încîlceala lor, îl neutralizează : „Ce roire de gînduri și sentimente, de fragmente infinitezimale și, dacă se poate spune așa, de reprezentări ale tuturor gîndurilor trecute, ale germenilor tuturor

gîndurilor viitoare, se îngrămădesc într-o singură clipă" (37). Şi dacă toate clipele sînt la fel de ticsite, cum altfel poate fi concepută existenţa decît ca o succesiune strînsă de clipe asemenea de umflate, în defilarea cărora nu există nici o pauză, astfel încît nu există niciodată nici posibilitatea de repaos sau de meditaţie? Durata umană nu mai este în acest caz decît o „alunecătoare scînteiere de imagini" (38).

Mai mult încă. Cel care se lasă tîrît de gîndirea difuză, nu se lasă numai în voia continuităţii acesteia, ci, în acelaşi timp, şi discontinuităţii elementelor care o compun. Este o succesiune, dar după cum spune J. H. Green, cel mai inteligent dintre discipolii lui Coleridge, „o succesiune de faze fragmentare şi discontinui" (39). Valul de gînduri confuze care străbate spiritul este compus şi deopotrivă întretăiat de o mulţime inepuizabilă de forme descusute, ce uneori nu au nici cea mai mică legătură unele cu altele. Incoerenţei exterioare îi corespunde o incoerenţă lăuntrică. Aceasta din urmă este desemnată de Coleridge prin termenul de *fantezie*, adică „un asamblaj de lucruri dintre cele mai îndepărtate unele de altele" (40). Mişcarea spiritului este necontenit frîntă de ţişniri, învolburări, izbucniri de imagini neprevăzute. Aşa se prezintă „curentul schimbător în vastul ocean al fanteziei, în care fluxul continuu al asociaţiilor pasive este întrerupt de zig-zagul impresiilor apărînd brusc din lăuntru şi din afară" (41).

Această imagine este foarte apropiată de aceea din poemul *Pictura*, unde continuitatea suprafeţei mişcătoare a pîrîului era frîntă de proliferarea cercurilor. Iată un alt exemplu din *Anima Poetae* (Inima poetului):

„Zefirul care trece acum prin vălmăşagul ţeapăn de frunze uscate imită zgomotul unui torent sau al unei ape revărsate. Murmurul, continuitatea modulată a zvonului, sînt înlocuite de învălmăşeala de zgomote care ajung pînă la mine. Mişcarea unităţii autogenerîndu-se lasă loc izbiturilor şi loviturilor produse de contactul neîntrerupt

a o mulțime de lucruri nedistanțate, însuflețite de propria lor neorînduială" (42).

Continuitatea confuză, frîntă prin discontinuitatea detaliilor pe care gîndirea le izolează, iată într-adevăr caracterul constant al reveriei lui Coleridge. Ea ajunge la o disrupție și la o parcelare care, în mod cu totul neașteptat, o fac să semene, cel puțin după spusele lui Coleridge, cu cunoașterea științifică. Aceasta, diseminată în enciclopedii, este, după cum afirmă poetul, „împărțită în nenumărate fragmente risipite în mulțime de volume, precum o oglindă făcută bucăți, zăcînd pe jos și care, în locul unei singure imagini, ar arăta un număr mare de imagini, însă nici una întreagă" (43). „Omul, spune el în altă parte, este inevitabil tentat să spargă și să risipească viața simplă, divină și indivizibilă a naturii, în nenumărați idoli ai simțurilor" (44).

Mișcarea difuză a gîndirii devine deci din ce în ce mai anarhică. În locul unui cerc care se lărgește, avem acum o mulțime de cercuri care se întretaie. Este o totalitate împrăștiată, ce nu mai există decît în bucăți.

Nimic mai tragic în ochii lui Coleridge decît această îmbucătățire a realității : „Universul, spune el într-o scrisoare din tinerețe, nu este altceva decît o imensă îngrămădeală de lucruri mărunte ! Eu nu pot percepe decît parcele, iar parcelele sînt foarte mici. Spiritul meu suferă că nu poate prinde și cunoaște ceva mare, ceva dintr-una și indivizibil" (45).

Întreg efortul gîndirii lui Coleridge va fi deci îndreptat către o reconstituire a unității divizate.

Fără îndoială, așa cum se petrec lucrurile în poemul *Pictura,* cîteodată reveria, după ce s-a descompus, se recompune de la sine :

„...Așteaptă,
Biet băiat care abia îndrăznești a ridica ochii.
Pîrîul își va regăsi curînd suprafața sa netedă
Și viziunile vor reapărea" (46).

Se întîmplă deci uneori să se realizeze un fel de sinteză spontană care reface visul și îl salvează de la fărîmițare. De exemplu, se constituie în noi „o confluență de amintiri" datorită căreia, spune Coleridge, „noi stabilim un centru sau, dacă se poate spune așa, un sîmbure în rezervorul sufletului" (47). Dar această reconstituire fortuită și încă involuntară, este indiciul unei puteri mai fundamentale și mai stabile locuind în sufletul nostru. Ceea ce se constituie sau se reconstituie spontan în noi, s-ar putea constitui cu și mai mare fermitate sub acțiunea voinței noastre explicite. Or, cînd această voință acționează asupra imaginilor pentru a le lega între ele și a le impune tuturor, din locul unde se află, o formă unică, noi știm că ea este tocmai contrariul *fanteziei* și că poartă, la Coleridge, numele stimat între toate de *imaginație*. Putere „ezenoplastică" ce conferă „unitate multității", imaginația lui Coleridge urmează și ea să fie reprezentată sub forma cercului ; desigur, nu a asamblajului de cercuri împletite, generate de fantezie, ci sub forma unui cerc unic, desfășurat cu începere dintr-un punct fix și jur împrejurul lui, un cerc a cărui circumferință este neîncetat în raport cu acest punct.

Imaginația este un cerc, dar în principal este centrul cercului, centru de la care pornesc, ca niște raze, liniile ce situează unitatea centrală în raport cu varietatea periferică ; astfel încît despre spațiul pe care-l cuprind se poate spune că este totodată divizat și unit, multiplu și organizat.

Imaginația coleridgiană este deci esențialmente *iradiantă*. Contrar fanteziei, difuzarea ei este proiecția unei forțe unificatoare. Ea introduce în masa dezordonată și evanescentă principiul de aglutinare indispensabil transformării pluralității în frumusețe. Este un cerc cu centrul fix, cu circumferința neîntreruptă, cu razele net distincte ; un cerc în care legătura periferiei cu centrul apare imediat evidentă. Astfel înțeles, cercul este pentru Coleridge simbolul frumuseții :

„O veche roată de diligență zace în curtea rotarului... Este atîta frumusețe în această roată... Priviți cum merg spițele dinspre centru spre circumferință și cîte imagini felurite sînt percepute distinct, dar laolaltă, de privire, ca alcătuind un întreg în care fiecare parte se află într-un raport armonios cu celelalte și cu ansamblul" (48).

O operă de artă este ca o roată : un cerc cu razele desenate clar. Același lucru este valabil pentru orice formă de viață. „Organizarea, scrie Coleridge, nu este decît o consecință a vieții... Aceste efecte sînt formate de o infinitate de raze care ies din ea ca dintr-un centru și care, luate laolaltă, îi constitue circumferința" (49).

Natura și arta se aseamănă, în sensul că și una și cealaltă au ca bază fenomene organizate. La originea naturii ca și la originea artei, poate fi sesizată realitatea centrală a spiritului : „Există în natură un fenomen central, scrie Coleridge, iar acesta cere și presupune o gîndire centrală întru Spirit" (50). Spiritul este centru. El este centrul cercului alcătuit în juru-i din percepțiile și concepțiile sale. „Spiritul omului, mai spune Coleridge, este punctul focal al tuturor razelor intelectului dispersate de toate imaginile naturii" (51). Spiritul păstrează deci o legătură cu varietatea imaginilor pe care le suscită sau le percepe la orizontul gîndirii sale, o legătură ce le împiedică să se risipească. „Principiul de unitate trebuie să fie mereu prezent, astfel încît în sînul multității, forța centripetă să nu fie niciodată suspendată și nici simțurile să nu ostenească din pricina predominării forței centrifuge" (52).

În profund consens cu gîndirea romantică a epocii sale, Coleridge concepe un univers spiritual la circumferința căruia pot fi jucate toate combinațiile fanteziei Acestea nu se dispersează în mii de fragmente, cu condiția însă ca în centrul cercului, imaginația ca principiu de unitate să acționeze în continuare cu puteie formatoare.

III

Totul se petrece deci ca și cum gîndirea umană, atunci cînd este supusă unei centrifugalități lipsite de control, ar începe să se împrăștie sau să înnebunească învîrtindu-se pe loc. La extremitatea mișcării prin care gîndirea scapă propriului control, fie dispare în îmbucătățire, sau se lasă în voia unui fel de vîrtej amețitor și demențial. La cîți romantici nu întîlnim delirul vîrtejului sau distrugerea de sine prin vaporizare. Vigny, Lamartine, Nerval, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rilke, sînt victimele uneia sau celeilalte dintre aceste catastrofe, după cum vom vedea mai departe. Dar aflăm și exemplul contrar al spiritului care, fugind de centrifugalitate, cade în excesul opus. Va fi cazul lui Guérin, despre care am vorbit într-altă parte, precum și al lui Amiel, care va duce rînd pe rînd excentricitatea și concentricitatea pînă la extreme de neînchipuit. Și este în primul rînd cazul lui Schopenhauer; despre el trebuie să spunem aici cîteva cuvinte.

„Orice efort al spiritului, care nu se supune scopurilor voinței, scrie Schopenhauer, este o nebunie, și o atare tendință merită numele de excentricitate" (53). Or, toate activitățile spiritului scapă, ca să spunem așa, prin definiție controlului voinței, de la care totuși purced. A gîndi înseamnă a distinge; a distinge înseamnă a separa. O dată mai mult apare imaginea razelor care, îndepărtîndu-se de centru, se îndepărtează unele de altele și desfigurează astfel, printr-o parcelare fără sfîrșit a realității, unitatea originară. Cu cît gîndirea noastră se exteriorizează și se diversifică, cu atît mai mult se individualizează" și devine mai vulnerabilă. A gîndi înseamnă a suferi. Cu cît gîndim mai mult, cu atît se înmulțesc la suprafața sferei punctele sensibile și, deci, posibilitatea durerii. Un singur recurs posibil: mișcarea prin care ființa își retrage razele ce le proiectase în afară și părăsește marea suprafață sferică, unde se joacă jocul aparențelor și suferințelor. „Dar din chiar clipa cînd ne

retragem pe de-a întregul din această suprafață, conștiința ne scapă, în somn, în moarte, într-o oarecare măsură chiar și în stare de somnambulism sau magie ; toate acestea într-adevăr *ne fac să trecem prin centru*" (54). Centrul lumii schopenhaueriene este deci situat undeva departe, dincoace de gîndirea conștientă. El este punctul obscur în jurul căruia o activitate a spiritului, nefastă, înnebunitoare și nebună, se rotocolește ca un iluzoriu miez de foc. Dar dacă acest centru este în întregime opac și inconștient, care este atunci natura lui ? El este puterea ascunsă în străfundul aparențelor, sîmburele ocult al universului, eternitatea sumbră înfășurată în acest ciclu al vieții și al morții, care se cheamă timpul : „Voința, ca lucru în sine, este în întregime indiviză în fiecare ființă, după cum centrul este parte integrantă a fiecărei raze ; dar în timp ce extremitatea periferică a acestei raze de suprafață este, deopotrivă cu suprafața, antrenată în mișcarea giratorie cea mai rapidă ce reprezintă timpul și conținutul său, cealaltă extremitate, dimpotrivă, rămîne pe loc în centru, în punctul unde sălășluiește eternitatea" (55).

Trebuie deci să ne reîntoarcem la centru și, pentru a o face, să renunțăm la suprafață, la lumină, la conștiință. Este soluția propusă de Schopenhauer pentru a înlătura pericolul dispersării. Remediul e deci concentricitate absolută, circumscrierea ființei într-un punct mai închis decît un mormînt.

Dar se poate imagina și situația inversă : în locul concentricității absolute, excentricitatea absolută. Ceea ce ar însemna ca ființa să fie transportată pentru totdeauna departe de centrul obscur, în plin soare al suprafeței. Să fie deci predată ciclului vieții și morții. Să acceptăm clipele vieții, spune Nietzsche, să le voim. Conștiința este sentimentul unei existențe care se reface și se desface fără încetare și care, în șirul neîntrerupt al eclipselor și renașterilor sale, participă la un fantastic dans circular. Eterna reîntoarcere este într-adevăr un cerc ; dar un cerc unde importante nu sînt decît punctele înscrise pe

circumferință. Nu totalitatea timpului ciclic, ci numai simplul fapt că, datorită mișcării ciclului, fiecare din momentele ce-l compune se reîntoarce în timpul conștiinței de un număr infinit de ori. Astfel, printr-un paradox de care Nietzsche își dă mai bine seama decît oricine altcineva (dar a cărui intuiție netă o avusese deja Nerval), fiecare moment al timpului este deopotrivă periferic și central. Periferic, pentru că nu este decît un punct situat la circumferință ; central, pentru că acest punct, revenind de o infinitate de ori în același loc, face din acesta un punct fix și etern : „Existența începe în fiece moment, în jurul fiecărui Aici se învîrtește sfera Acolo ; centrul este pretutindeni“ (56).

Nietzsche descoperă deci în extrema excentricitate un soi de concentricitate ; în același mod cum Schopenhauer, în străfundul centrului însuși, descria distrugerea ființei întru nimic diferită de vaporizarea periferică. Dar cele două soluții sînt și una și alta alegeri limită, soluții de disperare. Între subiectivitatea-centru și obiectivitatea-periferie nu s-ar putea oare stabili o relație, nu teoretică, ci practică ? Nu s-ar putea oare găsi exemplul unei vieți care să se prezinte ca o desfășurare ordonată și armonioasă între cele două extreme ?

Acest exemplu este al lui Goethe : „Fiecare clipă a existenței sale, spune Gundolf, avea însușirea de a servi drept centru și pivot pentru totalitatea existenței sale“ (57). Nu există observație mai justă și mai universal aplicabilă la existența goetheană. Chiar înainte de a se putea vorbi despre o existență a lui Goethe, chiar din prima lui tinerețe, pe cînd viața nu-i fusese încă destul de lungă pentru a înfățișa celui care o trăia o întindere apreciabilă, încă de pe atunci fiecare clipă a ei se caracteriza prin puterea imediată a tînărului poet de a o transforma în centru al timpului și al spațiului. Punctul în care se situează tînărul Goethe, mai observă Gundolf, „este totdeauna punctul central al universului...“ (58).

Centralitatea momentului de existență are deci la Goethe, cel puțin în tinerețe, o incomparabilă capacitate de extindere. Ca și cum, în punctul median al lucrurilor, ar țîșni de fiecare dată o forță atît de vehementă, încît ar reuși, cu violența ei agresivă, să amenințe lumea și zeii. A se declara centru al lumii înseamnă a-și afirma centralitatea împotriva lumii însăși, a-și afirma dreptul asupra lumii. Astfel, cînd Prometeu pune zeilor întrebarea următoare : Puteți să mă faceți să cresc pînă la dimensiunile unei linii ? (59), — știindu-le dinainte răspunsul negativ, el se ridică deasupra celor întrebați, ca unul ce știe că există în el o forță care-l face capabil să realizeze ceea ce zeii sînt neputincioși să îndeplinească. Spiritul prometean nu depinde de zei, ci numai de el însuși pentru a

„așeza întinsul spațiu
al cerului și al pămîntului
ca pe un ghem în palma sa" (60).

Cea mai mare tentație este deci să vedem în expansibilitatea goetheană expresia unui simplu apetit titanic. Ar fi însă o eroare. Goethe nu este nici dintre cei care vor să absoarbă lumea, cum nici dintre cei care țin să-și difuzeze în lume umorile. Nici chiar în momentele cele mai exaltate ale tinerei sale existențe, Goethe nu s-a gîndit să îmbibe lumea cu spiritul său, să o metamorfozeze în propria sa natură. Mai curînd s-ar putea spune că la el, ca și mai tîrziu la tînărul Claudel din perioada *Tête d'Or*, invadarea universului de către spirit este numai mijlocul cel mai direct pentru acesta de a intra în contact cu zonele exterioare ; și nu atît pentru a face din ele un cîmp de cuceriri, cît pentru a afla într-însele un teren de acțiune. Din acest punct de vedere, Goethe se apropie mai degrabă de Fichte decît de Schelling. Intenția lui nu este nicidecum de a stabili, prin absorbirea unuia în celălalt, o identitate între centru și cerc, ci mai curînd de a folosi cercul ca pe un spațiu desemnat în mod natural a fi cîmpul activității cen-

trale. Este totuși adevărat că, la Goethe, activității centrale nu îi sînt proprii, ca la Fichte, pura expansiune și afirmarea eului în lumea non-eului. Pentru Goethe, spațiul exterior nu are numai o valoare strict negativă. Nu este o întindere anonimă, un teren virgin, locul rezistenței impersonale opuse eului de către non-eu. Ci, dimpotrivă, este un cerc de realități concrete cu care este de datoria spiritului să stabilească un raport și din contactul cărora spiritul obține avantajul neprețuit de a se putea defini. Chiar dacă gîndirea s-ar lăsa în voia titanicei lăcomii de a cuceri universul, ea n-ar putea rîvni la un univers fără margini. Cosmosul lui Goethe este în mod firesc mărginit, deoarece el este un ansamblu de obiecte limitate și care, prin însăși limitarea lor, delimitează și dorința de-a le poseda.

Ca urmare, mișcarea excentrică a gîndirii nu comportă niciodată la Goethe riscul de a se dispersa în spațiu, de a se vaporiza în infinit. Spațiul este o întindere mobilată, plină de obiecte care opresc privirea și invită spiritul să încheie cu ele legături stabile. De ce să trecem dincolo de ele? Nu e mai puțin greu pentru Goethe să depășească cu gîndul obiectele și să ajungă într-un spațiu liber decît pentru ochiul călătorului să străbată perdeaua de frunziș a unei păduri în care s-a afundat. Oricît de vast ar fi orizontul goethean, el este un orizont limitat. Dar prezența acestor limite nu sugerează nicidecum o interdicție impusă dinafară. Ea vădește, dimpotrivă, voința de a circumscrie dinlăuntru aria explorată sau ocupată de gîndire. Deci, nimic tragic în experiența limitelor așa cum este practicată de Goethe. Mai curînd avem impresia satisfacției resimțite de un proprietar care-și stabilește frontierele domeniului: „Spiritul își proiectează razele de la centru către periferie, scrie Goethe. Dacă se izbește de aceasta, el se oprește și reîncepe să deseneze, pornind din centru, noi linii de forță, astfel încît, dacă nu-ți este îngăduit să depășești limitele propriului cerc, trebuie cel puțin să-l cunoști și să-l umpli cît poți mai bine“ (61).

Activitatea centrului constă în a-şi proiecta razele înlăuntrul cercului, nu în a le trimite în afară. Goethe se mulţumeşte să trăiască în interiorul cercului său în toate sensurile cuvîntului. Faptul se vede limpede în corespondenţă : „Nu mă mai îngrijesc aproape deloc acum de ceea ce este în afara cercului meu“ (62). „În ceea ce mă priveşte, sînt fericit. Afacerile, ştiinţele, doi-trei prieteni, acesta este întreg cercul în care trăiesc şi în care m-am retras cu înţelepciune“ (63).

A fi într-un cerc înseamnă a fi fericit. Cercul sau sfera sînt imaginea însăşi a fericirii :

„Se obişnuieşte a se califica fericirea drept rotundă ca o sferă, din cauza marii sale mobilităţi, iar această expresie este de două ori exactă, căci fericirea poate fi comparată cu sfera şi pentru un motiv cu totul diferit. Cînd se menţine nemişcată, sfera se prezintă ochilor spectatorului sub aspectul unei substanţe suficiente, desăvîrşite, închise în ea însăşi“ (64).

Existenţa fericită, perfectă, este deci aceea care se prezintă sub forma unui cerc sau a unei sfere, mai mult încă, aceea care capătă conştiinţa de sine, de spaţiul ce-l ocupă, de fiinţele şi de lucrurile cu care se asociază, în sfîrşit de continuitatea duratei cu care se simte solidară, sub forma uneia şi aceleiaşi totalităţi sferice. Dacă se simte o atît de justă adecvare între eul lui Goethe şi lumea al cărui centru este, aceasta se datorează faptului că acest eu şi această lume fac parte dintr-un sistem a cărui unitate poate fi imediat recunoscută. „Substanţă suficientă, perfectă, închisă în ea însăşi...“ Asta este. Admirabila coerenţă a tuturor elementelor care compun viaţa, universul, opera lui Goethe, se impune privirii în modul cel mai evident.

Dar, pentru ca această coerenţă să existe, trebuie să fie integral depăşită opoziţia subiect-obiect, centru-circumferinţă. Lucru posibil, cum am văzut, prin izbînda principiului subiectiv. În care caz lumea obiectivă se centralizează, se subiectivează. Însă nu aceasta este soluţia lui Goethe. Oare va fi adoptat el soluţia opusă, aceea

care implică victoria obiectivității? Am fi tentați pentru un moment să o credem, dacă nu ne-am gîndi de îndată că există, că nu încetează de a exista o conștiință goetheană, că la Goethe principiul central nu numai că supraviețuiește presiunii obiectivității, dar își găsește chiar în conștiința acestei presiuni caracteristica esențială. Cu alte cuvinte, la Goethe, conștiința nu există în sine, pentru sine, ea nu se concepe decît drept conștiință a obiectelor.

Centrul gîndește cercul. Nu s-ar putea descrie mai concis și mai exact atitudinea goetheană. Cercul este obiect al centrului. Nici cercul, nici centrul nu se concep independent unul de celălalt. Astfel, s-ar putea defini această atitudine ca o fericită conciliere sau reconciliere a celor două componente adverse. Rămîne totuși o importantă problemă de rezolvat. Oare la Goethe, centrul se poate vreodată gîndi pe sine? Absorbită cum se află în obiectul său periferic, conștiința goetheană este ea oare condamnată să rămînă exclusiv conștiință a obiectului și să nu fie niciodată conștiință a subiectului?

Am putea fi tentați să răspundem afirmativ. Da, lui Goethe îi este dat să nu ajungă niciodată la pura conștiință de sine. Putem spune că niciodată nu-l aflăm situîndu-se în interioritatea centrului. Abia dacă în enorma masă a operei lui se poate găsi un scurt fragment de poezie care începe printr-un act de introspecție:

„*De îndată ce te-ntorci către interior*
Te afli în lăuntrul centrului..."

Dar, e de-ajuns să citim poemul pînă la capăt pentru a vedea că nu este deloc vorba de conștiința psihologică sau metafizică, ci pur și simplu de sentimentul moral:

„Aici nu lipsește nici o regulă
Căci *conștiința autonomă*
Este soarele luminii *morale*" (65).

Deci Goethe nu face aici altceva decît să-l parafrazeze pe Kant (sau pe Fichte). El nu se străduiește să

se cuprindă pe sine în adîncimea sa intimă, ci să perceapă în el însuși un principiu etic, a cărui valoare rezidă de altfel mai puțin în esența lui subiectivă cît în rolul practic pe care-l joacă în afară.

Înseamnă aceasta oare că Goethe nu are niciodată conștiință de Goethe ? Nimic mai fals. Se poate spune foarte exact că Goethe este cineva care nu se pierde niciodată din *vedere*. Dar expresia întrebuințată aici trebuie să ne prevină asupra limitelor acestei cunoașteri, ca să spunem așa, oculare. Goethe nu încetează nici o clipă de a-și aținti privirea asupră-și. El este, între toate obiectele contemplate, cel pe care-l urmărește din ochi cu cea mai constantă rîvnă. Ceea ce înseamnă că această cunoaștere a lui însuși nu este o conștiință de sine, ci o contemplare de sine. Prin comportamentul ca și prin natura sa, ea nu diferă cu nimic de actul prin care Goethe contemplă lumea. Pe scurt, dacă la el primul demers al gîndirii constă în mișcarea prin care aceasta devine cunoaștere obiectivă a cercului, se poate spune că cea de-a doua mișcare constă într-o întoarcere a gîndirii către centru, *fără ca astfel inversîndu-și direcția ea să înceteze de a mai înfățișa caracterul de cuprindere obiectivă a realului pe care-l are atunci cînd se aplică obiectelor exterioare*. Cu alte cuvinte, Goethe se instalează față în față cu el însuși și se studiază ca pe un obiect central în raport cu care ar fi un observator periferic. Astfel încît, între mișcarea prin care se îndreaptă de la centru spre periferie, și cea prin care se reîntoarce la el, adică la centru, este cu neputință să se perceapă vreo diferență. Goethe este deci, în proprii săi ochi, un simplu centru obiectiv. Dar nu mai puțin, în ochii lui, el este *un* centru și centr*ul*, el ocupă *de drept* locul de cinste. Situat în mijlocul tabloului, este în același timp și postul de comandă, centrul structural, punctul de la care pornind, se rînduiește și se mișcă tot restul. Goethe, ca nimeni altul, e convins de importanța nucleului pe care-l constituim fiecare dintre noi și de necesitatea de a construi cercul în jurul acestuia :

„Este cu totul indiferent în ce fel de cerc ne începem cultura, este cu totul indiferent din ce punct începînd ne orientăm desfășurarea vieții ulterioare, atît doar : să existe un cerc și să existe un loc de plecare“ (66).

Pornind de la centrul-Goethe, există o desfășurare omogenă a activităților periferic ului Goethe. Între fixitatea principiului central și mobilitatea principiului periferic, nu există nici un conflict ci, dimpotrivă, mai degrabă sentimentul de trainică legătură ce-i unește. S-ar spune că este vorba de cineva care, fără să se miște din loc, își extinde fără încetare și își parcurge fără odihnă cercul investigațiilor și acțiunilor. Acestea alcătuiesc o vastă mișcare giratorie. Oricît ar fi mișcarea de rapidă și de simplă, totuși niciodată legătura care o ține prinsă de pivot nu se dezleagă sau nu se rupe. Într-un cuvînt, la Goethe, centrul și cercul aderă continuu unul la altul și alcătuiesc împreună o ordine mobilă și totodată stabilă, al cărei spectacol nu încetează să intereseze pe cel care îi este deopotrivă scenă și subiect.

Încă din 1780, într-una din rarele pagini importante din jurnalul său, Goethe nota următoarele :

„Trebuie să observ mai îndeaproape cercul de zile bune și rele care se învîrtește în mine pentru a produce pasiuni și înclinații diferite. Invenție, execuție, dispoziție, totul se schimbă și formează un ciclu regulat. Seninătate, tulburare, vigoare, elasticitate, slăbiciune, sînge rece, poftă de mîncare de asemenea. Cum urmez un regim dietetic, cursul existenței mele nu variază, și mai trebuie încă să descifrez în ce fel de succesiune și ordine *mă mișc jur împrejurul meu.*“ (67)

Așa cum există o ordine observabilă legînd ființa care sîntem cu viața activă și afectivă pe care o ducem, există o relație nu mai puțin inteligibilă între om, luat izolat, și viața cosmosului înconjurător :

„Cum se poate omul măsura cu infinitul ? Cum altfel decît reunind în adîncul lui toate forțele spirituale care tind în multe direcții, și spunîndu-și : Poți tu să

îndrăznești numai să te concepi în sînul acestei eterne orînduiri a vieții, fără ca să nu se arate în tine o admirabilă mișcare de rotație în jurul unui centru pur ?" (68).

În fața infinitului, reacția lui Goethe este nu de a se avînta într-acolo, ci de a stabili cu infinitul relații definite. Infinitul nu este o prăpastie, ci o ordine și un soi de limită superioară : ceva asemănător cupolei edificiului în centrul căruia se situează Goethe. Centru și cerc se sprijină unul pe celălalt. Mobilitate și fixitate alcătuiesc împreună o structură.

Structură de altfel care este chiar aceea impusă pretutindeni de viață. Să observăm plantele, oasele animalelor, instituțiile sociale, ordinea cosmică. În toate se manifestă un dublu principiu, unul de schimbare, celălalt de dăinuire. Forță centrifugă și forță centripetă, centralitate și excentricitate. Vorbind despre facultatea de metamorfozare universal răspîndită în natură, Goethe arată că ea este cumpănită de o putere contrarie : „Ea duce la amorf, distruge știința și o dezintegrează. Este asemănătoare forței centrifuge și s-ar pierde în infinit dacă n-ar avea o contragreutate ; mă refer la nevoia de specificare, această încăpățînată capacitate de a dăinui, inerentă tuturor celor care ajung la existența, forță centripetă ce nu poate fi tulburată în străfundul său de nimic exterior" (69).

Deci două forțe care se cumpănesc și se limitează reciproc. La bătrînețe, lui Goethe îi place să urmărească în dezvoltarea plantelor și animalelor combinațiile tendinței spirale și tendinței verticale. Planta este un centru înălțat vertical, dar și o înfășurare repetată în jurul acestui centru. Exact în același fel în care contemplă rotirile activităților și umorilor sale în jurul părții imuabile și încăpățînate din sine, Goethe observă rotația suplă a frunzelor și ramurilor în jurul fixității tulpinei vegetale :

„Dar sprințară, ne-nfrunzită încă, se-nalță tulpina gingașă.
Și o formă minunată încîntă pe spectator.
Împrejur, în cerc, se rînduiesc atunci, numărate și făr-de număr,
Frunzele firave, toate vecine și toate asemănătoare.“ (70)

Mișcare de spirală ascendentă, multiplicare de cercuri ce se înalță. Imaginea se regăsește cam peste tot în *Faust doi*, în special în Noaptea Walpurgiei clasice și în versurile de la sfîrșit. Iată, de exemplu, sosirea Nereidelor :

„Cu o mișcare dulce, cu o grabă măsurată,
În jurul carului, în cercuri concentrice sau înlănțuite, rînd pe rînd
Și șerpuind în șiruri,
Vă apropiați, robuste Nereide“ (71).

Nereidele sînt plante și ele se supun în consecință unui dublu principiu care le face să se rotească în jurul lor însile și să se înalțe pe centrul lor. Mișcare ce pătrunde și saltă întreagă natura, dar și mișcare ce depășește natura, deoarece ea este aceea care-l poartă pe Faust spre regiunile supraterestre.

„Vino ! Înalță-te către sfere mai înalte...“ (72).

Mișcarea în spirală a spiritului trece deci din cerc în cerc și din sferă în sferă, rotindu-se în jurul axei sale. „Darul cel mai de preț pe care l-am primit de la Dumnezeu și de la natură, scrie Goethe, este viața, mișcarea de rotație a monadei în jurul ei însăși“. Și adaugă : „Nevoia de a înțărcui și de a cultiva viața este adînc înrădăcinată în fiecare ființă“ (73).

Or, această nevoie de creștere, organică prin esență, nu se arată nicăieri mai limpede ca în opera literară. O operă a lui Goethe este și ea o plantă care se dezvoltă, o înfășurare în jurul unui centru. Același este și principiul estetic pe care Goethe l-a reținut din învățătura prietenului său Moritz. Opera este un punct focal ce-și înmulțește relațiile cu o circumferință. Un principiu pe

care Goethe îl găsește aplicat în opera lui Shakespeare : „Toate piesele sale, spune el, se rotesc în jurul unui punct de taină“ (74). Dar și un principiu a cărui aplicare o vor găsi urmașii lui Goethe mai cu seamă în operele goetheene înseși. Vorbind de una dintre ele și de toate, Frederic Schlegel scrie : „Se poate observa dintr-o privire, în multiplicitatea sa, întreaga circumferință ca fiind reunită, dacă se poate spune astfel, cu centrul“ (75).

NOTE

1. Ludwig Tieck, *Schriften* (Scrieri), Berlin, 1828—1854, Bd. 7, S. 188. William Lovell : „Was mich in meinem Schmerzen am meisten niederschlug war, dass die Natur und alle Gegenstände umher so kalt und empfindunglos schienen. In mir selbst war der Mittelpunkt aller Empfindungen, und je mehr ich aus mir hinausging, je weiter lagen die Empfindungen auseinander, die in meinem Herzen dicht neben einander wohnten...“
2. *Notes sur l'Evangile de Saint Jean* (Note asupra evangheliei lui Ioan), ed. Neville, vol. III, p. 306.
3. „Ich bin der Mittelpunkt, der heilge Quell
   Aus welchem jede Sehnsucht stürmisch fliesst,
   Wohin sich jede Sehnsucht, mannigfach
   Gebrochen, wieder still zusammen zieht.“
   Novalis, Schriften, ed., Kluckhon, Leipzig, 1929, I, p. 221, *Heinrich von Ofterdingen.*
4. Saint-Martin, *L'Homme de désir* (Omul dorinței), Lyon, 1790, p. 78.
5. Saint-Martin, *Des erreurs et de la vérité* (Despre erori și despre adevăr), Edimbourg, 1775, p. 411.
6) *Id.*, p. 410.
7. *Id.*
8. „Thou perceivest the Flowers put forth their precious Odours, And none can tell how from so small a center comes such sweets,

Forgetting that within that Center Eternity expands
Its ever during doors...

William Blake, *Milton*, cartea 2, 34.

9. „To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour."
William Blake, *Auguries of Innocence* (Profeţiile inocenţei).
10. *Adolphe*, cap. III.
11. Jean-Paul Richter, *Sämmtliche Werke* (Opere complete), Berlin, 1811, vol. 10, p. 204.
Der Jubelsenior: „So viel hab'ich, ohne noch für die Presse darüber nachgedacht zu haben, heraus, dass in unserer Idee von der Totalität eines jeden Menschen ein Hauptzug, ein Brennpunkt, ein *Punctum Saliens* vorglänze, um welches sich die Nebenpartien abstufend bilden."
12. F. W. Schelling, *Sämmtliche Werke*, Stuttgart, 1860, 1, S. 326, Die Weltalter: „Das ganze räumlich ausgedehnte Weltall ist nichts anderes als das schwellende Herz der Gottheit, das durch unsichtbare Kräfte gehalten in beständigem Pulsschlag oder Wechsel von Ausdehnung und Zusammenziehung fortdauert".
13. Lamennais, *Esquisse d'une philosophie* (Schiţă pentru o filosofie), Renouard, 1840, III, p. 23.
14. J. G. Herder, *Sämmtliche Werke*, ed. Suphan, 13, p. 114. *Ideen* (Idei) „...den Mittelpunkt des Kreises, in welchem alle Radien zusammen zu laufen scheinen."
15. Johann Gottlieb Fichte, *Sämmtliche Werke*, Berlin, 1845, 5, p. 493, *Religionslehre* (Învăţătură religioasă): „Alle innere geistige Energie erscheint im unmittelbaren Bewusstsein derselben, als ein sich Zusammennehmen, Erfassen und Contrahiren seines ausserdem zerstreuten Geistes in Einen Punkt, und als ein sich Festhalten in diesem Einheitspunkte gegen das stets fortdauernde natürliche Bestreben, diese Contraction aufzugeben, und sich wiederum auszudehnen... Kurz, das ursprüngliche Bild der geistigen Selbständigkeit ist im Bewusstsein ein ewig sich machender und lebendigst sich haltender, geometrischer Punkt."

16. *Sämmtliche Werke*, vol. 2, p. 37, *Darstellung der Wissenschaftlehre* (Reprezentarea științei) „...Die formale Freiheit sich nur anschaue, als Zusammenziehen eines verfliessenden Mannigfaltigen möglichen Lichtes zu einem Centralpunkte, und Verbreiten dieses Lichtes aus diesem Centralpunkte über ein nur dadurch gehaltenes und factisch erleuchtetes Mannigfaltige."

17. *Sämmtliche Werke*, 1, p. 412—415, *Ueber die Würde des Menschen* (Despre demnitatea omului): „Die Philosophie lehrt uns alles im Ich aufsuchen. Erst durch das Ich komme Ordnung und Harmonie in die todte, formlose Masse. Allein vom Menschen aus verbreitet sich Regelmässigkeit rund um ihn herum bis an die Grenze seiner Beobachtung... Durch sie halten sich die Weltkörper zusammen, und werden nur Ein organisirter Körper; durch sie drehen die Sonnen sich in ihren angewiesenen Bahnen. Durch das Ich steht die ungeheure Stufenfolge da von der Flechte bis zum Seraph; in ihm ist das System der ganzen Geisterwelt, und der Mensch erwartet mit Recht, dass das Gesetz, das er sich und ihr giebt, für sie gelten müsse; erwartet mit Recht die einstige allgemeine Anerkennung desselben. Im Ich liegt das sichere Unterpfand, das von ihm aus ins unendliche Ordnung und Harmonie sich verbreiten werde, wo jetzt noch keine ist; dass mit der fortrükenden Cultur des Menschen, zugleich die Cultur der Weltalls fortrücken werde... In jedem Momente seiner Existenz reisst er (der Mensch) etwas neues ausser sich in seinen Kreis mit fort, und er wird fortfahren an sich zu reissen, bis er alles in denselben verschlinge: bis alle Materie das Gepräg seiner Einwirkung trage, und alle Geister mit seinem Geiste Einen Geist ausmachen."

18. F. W. Schelling, *Sämmtliche Werke*, I, 6, p. 107, *System der gesammten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere* (Sistemul întregii filosofii și în mod special al filosofiei naturii): „Der Mittelpunkt ist der ganze Kreis, nur in seiner Idealität oder in seiner Affirmation angeschaut, die Peripherie ist der ganze Kreis, nur in seiner Realität angeschaut."

19. *Philosophie Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806* (Prelegeri de filosofie din anii 1804—1806), Bonn, 1836, vol. II, p. 417, citat de Alfred Schlagdenhauffen, *Frédéric Schlegel et son groupe* (Fr. Schlegel și grupul său), Paris, 1934, p. 162.
20. Novalis, *Schriften*, Bd. I, S. 17, *Die Lehrlinge zu Sais* (Ucenicii lui Sais): „Es ist ein geheimnisvoller Zug nach allen Seiten in unserm Innern, aus einem unendlich tiefen Mittelpunkt sich rings verbreitend." — Despre Novalis și tema punctului, cf. excelentele observații ale lui Maurice Besset în cartea sa, *Novalis et la pensée mystique* (Novalis și gîndirea mistică), Aubier, 1947, pp. 97—102.
21. G.-W. Hegel, *Jenenser Logik* (Logica Jenen) hrsg. von Lasson, p. 161: „Diejenigen, deren Unendlichkeit das Ich ist, sind selbst Unendliche, Reflexionen in sich selbst, nicht blosse Kreise, sondern welche selbst zu ihren Momenten Kreise haben und die Kreise dieser Kreise sind."
22. *Essai sur les révolutions anciennes et modernes* (Eseu asupra revoluțiilor antice și moderne), *Œuvres* (Opere), éd. Dufour, vol. II, p. 102.
23. *L'Humanité* (Umanitate), *Harmonies* (Armonii), Hachette, p. 160.
24. Shelley, *Prose* (Proză), éd. D. L. Clark, University of Mexico Pr., 1954, p. 173, *Essay on Life* (Eseu despre viață), „Each is at once the centre and the circumference, the point to which all things are referred, and the line in which all things are contained."
25. *Prose*, p. 293, *A defense of Poetry* (În apărarea poeziei): „Poetry... is at once the centre and circumference of knowledge."
26. Keats, *To B. Bailey* (Către B. Bailey), 13 March 1818: „If is an old maxim of mine that every point of thought is the centre of an intellectual world."
27. „...Hither come and find a lodge
To which thou may'st resort for holier peace, —
From whose calm centre thou, through height or depth,
May'st penetrate, wherever truth shall lead."
Wordsworth, *Excursion* (Excurs), cartea III, v. 106—109.

28. Coleridge, *Poetical Works* (Opere poetice), ed. E. H. Coleridge, Oxford, 1912, vol. I, p. 296 : „On awaking, the author appeared to himself to have a distinct recollection of the whole."
29. *Id.*
30. *Id.*, p. 370 : „...A silent shade, as safe and sacred from the step of man as an invisible world."
31. *Id.* :

„And suddenly, as one that toys with time,
Scatters them on the pool ! Then all the charm
Is broken — all that phantom-world so fair
Vanishes, and a thousand circlets spread,
And each mis-shapes the other."

32. *Id.*, p. 115 :

„...by sacred sympathy... makes
The whole one self ! self, that no alien knows !
Self, far-diffused as fancy's wing can travel !
Self, spreading still !"

33. Ms. Logic, in J. Muirhead's, *Coleridge as a Philosopher* (Coleridge filosof), 1930, p. 229 : „Personality is a circumference continually expanding through sympathy and understanding, rather than an exclusive centre of self-feeling."
34. *Miscellanies aesthetic and literary* (Miscellanaea estetice și literare), Bell, 1911, p. 409 : „The progress of nature is more truly represented by the ladder, than by the suspended chain, and... she expands as by concentric circles."
35. *Anima Poeta* (Inima poetului), ed. E. H. Coleridge, Boston, 1895, p. 88 : „(I) go on from circle to circle till I break against the shore of my hearer's patience, or have my concentric als dashed to nothing by a snore. That is my ordinary mishap."
36. *Biographia Literaria* (Biografie literară), Bell, p. 53 : „One whole life would be divided between the despotism of outward impression, and that of senseless and passive memory."
37. *Anima Poetae*, p. 208 : „What as warm of thoughts and feelings, endlessly minute fragments, and, as it were, re-

presentations of all preceding and embryos of all future thought, lie compact in any one moment!"

38. *Aids to Reflections* (Auxiliare ale Reflecțiilor), Bell, 1884, p. 346: „...a scudding cloudage of shapes."

39. J. G. Green, *Spiritual Philosophy founded of the reaching of the late S. T. Coleridge*, (Filosofia spirituală întemeiată pe doctrina lui Coleridge), Macmillan, 1865, vol. II, p. 44: „A succession of fragmentary and unconnected phases."

40. *Miscellaneous Criticism* (Miscellanaea critică), ed. T. M. Rysor, London, Constable, 1936, p. 387: „...the arbitrary bringing together of things that lie remote."

41. *Note on Tenneman's Geschichte der Philosophie* (Note despre Istoria filosofiei a lui Tenneman): „The shifting current in the shoreless chaos of the fancy in which the streaming continuum of passive association is broken into zig-zag by sensations from within and without."

42. *Anima Poetae*, p. 257: „Now the breeze through the stiff and brittle-becoming foliage of the trees counterfeits the sound for a rushing stream or waterflood suddenly sweeping by. The sigh, the modulated continuousness of the murmur is exchanged for the confusion of overtaking sounds — the self-evolution of the One, for the clash or stroke of ever-commencing contact of the multitudinous, without interspace, by confusion."

43. *Treatise on method* (Tratat despre metodă), éd. Alice S. Snyder, London, Constable, 1934, p. 66: „...divided into innumerable fragments scattered over many volumes, like a broken mirror on the ground, presenting, instead of one, a thousand images, but none entire."

44. *The Friend* (Prietenul), Bell, 1883, p. 342: „Man is inevitably tempted... to break and scatter the one divine and indivisible life of nature into countless idole of the sense." — Bineînțeles, cuvîntul „idol" este luat aici în sensul în care îl folosește Bacon.

45. *To Thalwell* (Către Thalwell), 16 octombrie 1797: „...The universe itself! What an immense heap of little things! I can contemplate nothing but parts, and parts are all little.

My mind feels as if it ached to behold and know something great, something one and indivisible."

46. „Stay awhile
Poor youth, who scarcely dar'st lift up thine eyes !
The stream will soon renew its smoothness, soon
The visions will return !"
(*Poetical Works* [Opere poetice], p. 371)

47. „A centre, as it were, a sort of nucleus in the reservoir of the soul" : citat de J. L. Lowes, *The Road to Xanadu* (Drumul spre Xanadu), Boston, 1927, p. 55.

48. *Miscellanies aesthetic and literary*, p. 20 : „An old coach-wheel lies in the coachmaker's yard... There is beauty in that wheel... See how the rays proceed from the centre to the circumference, and how many different images are distinctly comprehended at one glance, as forming one whole, and each part in some harmonious relation to each and all."

49. *The Philosophical Lectures* (Conferințe filosofice), ed. K. Coburn, London, p. 326 : „Organization is nothing but the consequence of life... : it is, in truth, its effects, formed by the infinity of radii which proceed from that as a centre, and which taken collectively, from the circumference."

50. Ms. Logic, *Coleridge as a Philosopher*, p. 122 : „(There is) a central Phaenomenon in Nature, and a central Phaenomenon in Nature requires and supposes a central Thought in the Mind."

51. *Miscellanies aesthetic and literary*, p. 47 : „Man's mind is the very focus of all the rays of intellect which are scattered throughout the images of nature."

52. *Id.*, p. 511 : „The principle of unity must always be present, so that in the midst of the multeity the centripetal force be never suspended, nor the sense be fatigued by the predominance of the centrifugal force."

53. Schopenhauer, *Sämmtliche Werke*, Leipzig, 1891, vol. 6, p. 86, *Parerga und Paralipomena* : „Jede Geistesanstrengung, die nicht den Zwecken des Willens dient, ist ihnen eine Thorheit, und die Neigung dazu nennen sie Excentricität."

54. *Id.*, vol. 2, p. 371, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Lumea ca voință și reprezentare) : „Sobald wir hingegen uns von dieser (Oberfläche) ganz zurückziehen, verlässt uns das Bewusstseyn, — im Schlaf, im Tode, gewissermaassen auch im magnetischen oder magischen Wirken : denn diese alle führen durch das Centrum."
55. *Id.* : „Der Wille als Ding an sich ist ganz und ungetheilt in jedem Wesen wie das Centrum ein integrierenden Thail eines jeden Radius ist : wahrend das peripherische Ende dieses Radius mit der Oberfläche, welche die Zeit und ihren Inhalt vorstellt, im schnellsten Umschwunge ist, bleibt das andere Ende, am Centro, als wo die Ewigkeit liegt..."
56. *Also sprach Zarathustra* (Așa grăit-a Zaratustra), partea a 3-a : „In jedem Nu beginnt das Sein ; um jedes Hier rollt sich die Kugel Dort, Die Mitte ist überall".
57. Friedrich Gundolf, *Goethe*, Berlin, 1916, p. 115 : „Jeder Moment in Gotethes Existenz besass die Eigung um Mitte und Träger zu sein für die Ganze seines Lebens."
58. *Id.* : „Der Punkt auf dem der griechisch Gesinnte... steht. ist immer der Mittelpunkt des Alls..."
59. „Vermögt ihr mich auszudehnen,
Zu erweitern zu einer Welt ?
(*Prometheus*, actul I)
60. „Könnt ihr den weiten Raum
Des Himmels und der Erde
Mir ballen in meine Faust ?".
Id.
61. *Sämmtliche Werke*, Jubiläums-Ausgabe, Bd. 30, S. 226, *Annalen* 1807 „Der Geist schieszt aus dem Zentrum seine Radien nach der Peripherie ; stöszt er dort an, so läszt er's auf sich beruhen und treibt wieder neue Versuchslinien aus der Mitte, auf dass er, wenn ihm nicht gegeben ist, seinen Kreis zu überschreiten, er ihn doch möglichst erkennen und aussfüllen möge."
62. *Către Lavater*, 19 februarie 1777 : „...mich kümmert ausser meinem Kreis nun gar nichts."
63. *Către Knebel*, 16 februarie 1784 : „Persönlich bin ich glücklich. Die Geschäffte, die Wissenschaften, ein paar Freunde,

das ist der ganze Kreis meines Daseins in den ich mich klüglich verschanzt habe."

64. *Sämmtliche Werke*, vol. 38, p. 58: „Man pflegt das Glück wegen seiner grossen Beweglichkeit kugelrund zu nennen, und zwar doppelt mit Recht: denn es gilt diese Vergleichung auch in einem andern Sinne. Ruhig vor Augen stehend, zeigt die Kugel sich dem Betrachtenden als ein befriedigtes, vollkommes, in sich abgeschlossenes Wesen."

65. „Sofort nun wende dich nach innen:
Das Zentrum findest du da drinnen,
Woran kein Edler zweifeln mag.
Wirst keine Regel da vermissen,
Denn das selbständige Gewissen
Ist Sonne deinem Sittentag.
(*Sämmtliche Werke*, 2, p. 245)

66. A. R. E. Schubarth, 8 iulie, 1818: „Es ist ganz einerley, in welchem Kreise wir unsere Kultur beginnen, es ist ganz gleichgültig, von wo aus wir unsere Bildung in's fernere Leben richten, wenn es nur ein Kreis, wenn es nur ein wo ist."

67. *Tagebuch* (Jurnal), 1780. Pasaj citat de Werner Kraft. *Über Prosasätze von Goethe* (Despre proza lui Goethe), Die neue Rundschau, 1955, t. II, p. 243: „Ich muss den Cirkel, der sich in mir umdreht von guten und bösen Tagen, nährer bemercken, Leidenschaften, Anhanglichkeit, Trieb, dies oder jenes zu tun. Erfindung. Ausführung, Ordnung, alles wechselt und hält einen regelmässingen Kreis. Heiterkeit, Trübe, Stärke, Elasticität, Schwäche, Gelassenheit, Begier eben so. Da ich sehr diat lebe, wird der Gang nicht gestört, und ich muss noch heraus kriegen, in welcher Zeit und Ordnung ich mich um mich selbst bewege."

68. *Sämmtliche Werke*, 19, p. 137, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (Anii de peregrinare ai lui Wilhelm Meister): „Wie kann sich der Mensch gegen das Unendliche stellen, als wenn er alle geistigen Kräfte, die nach vielen Seiten hingezogen werden, in seinem Innersten, Tiefsten versammelt, wenn er sich fragt: darfst du dich in der Mitte dieser ewig lebendigen Ordnung auch nur denken, sobald sich nicht

gleichfalls in dir ein herrlich Bewegtes um einen reinen Mittelpunkt kreisend kervortut ?"

69. *Sämmtliche Werke*, vol. 39, p. 343 : „Die Idee der Metamorphose ist eine höchst ehrwürdige, aber zugleich höchst gefährliche Gabe von oben. Sie führt ins Formlose, zerstört das Wissen, löst es auf. Sie ist gleich der vis centrifuga und würde sich ins Unendliche verlieren, wäre ihr nicht ein Gegengewicht zugegeben : ich meine des Spezifikationstrieb, das zähe Beharrlichkeitsvermögen dessen, was einmal zur Wirklichkeit gekommen, eine vis centripeta, welcher in ihrem tiefsten Grunde keine Äusserlichkeit etwas anhaben kann."

70. „Blattlos aber und schnell erhebt sich der zärtere Stengel,
Und ein Wundergebild zieht den Betractenden an.
Rings im Kreise stellet sich nun, gezählet und ohne
Zahl, das kleinere Blatt neben dem ähnlichen hin."
(*Die Metamorphose der Pflanzen* [Metamorfoza plantelor], Sämmtliche Werke, Bd. 2, S. 248)

71. „Leicht bewegt, in mästiger Eile,
Um dem Wagen, Kreis um Kreis,
Bald verschlungen Zeil' an Zeile,
Schlangenartig reihenweis,
Naht euch, rüstige Nereiden."
Faust doi, v. 8379—8383.

72. „Komm ! hebe dich zu höern Sphären !"
Id. v. 12094.

73. *Zur Morphologie* (Morfologiei), I. IV : „Das Höchste, was wir von Gott und der Natur erhalten haben, ist das Leben, die rotirende Bewegung der Monas um sich selbst, welche weder Rast noch Ruhe kennt ; der Trieb, das Leben zu hegen und zu pflegen, ist einem jeden unverwüstlich eingeboren..."

74. *Sämmtliche Werke*, 56, p. 6, *Zum Shakespeare Tag* (De ziua lui Shakespeare) : „...Seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt..."

75. *Gespräch über die Poesie* (Convorbire despre poezie), Athenaeum, Dritten Bandes, Zweites Stück, 1800 : „Mir selbst bleibt der Meister der fasslichste Inbegriff, um den ganzen Umfang seiner Vielseitigkeit, wie in einem Mittelpunkte vereinigt, einigermassen zu überschauen."

LAMARTINE

Lui Alan J. Steele

I

Nu o tensiune a spiritului, nu o așteptare și nici o concentrare a gîndirii vigilente, ci pur și simplu inerția inițială a unui suflet pe care nimic nu-l absoarbe, în care nimic nu stăruie, de unde s-ar părea că totul se retrage pentru a-l lăsa pradă vidului, ca un văl ce, dat la o parte, ar descoperi întinderea.

„Inima-mi este în repaos, sufletul meu în tăcere
Zgomotul de departe al lumii se stinge cînd sosește
Ca un zvon depărtat ce distanța-l slăbește
Cînd vîntul îl aduce la ureche" (1).

Fără îndoială, în acest moment mereu repetat în poezia lamartiniană, vacuitatea sufletului nu este totală. Înlăuntru-i ceva răsună, se percepe un murmur pe care o boare venită din afară îl depune pe pragul conștiinței. Dar am greși dacă ne-am închipui că avem de-a face cu o adevărată mișcare de apropiere și invadare a spiritului asemănătoare valului năvălind spre mal pentru a-și revărsa asupră-i bogăția de apă. Nu aflăm la Lamartine nimic din profuziunea imediată pe care o găsim la marii cîntăreți ai sensibilității, un Shakespeare, un Keats, un Rimbaud. Dimpotrivă, dacă vreun zgomot îndepărtat ajunge pînă la ureche, nu este atît pentru a aminti de existența realității exterioare, cît pentru a-i vesti retragerea.

Rumoarea din afară sosește atenuată, pe jumătate golită de substanța ei și de îndată ce a sosit, ea se și stinge, nu se manifestă decît pentru a trăda imaterialitatea non-prezenței sale :

„Aici vin să se stingă ultimele zgomote ale lumii..." (2).

Ca în sonetul lui Joséphin Soulary, se pot distinge în poezia lui Lamartine două cortegii care se încrucișează. A trăi și a muri se ating, îndreptîndu-se în direcții opuse.

De o parte, ceea ce se întîmplă, dar ceea ce se întîmplă aproape că nu mai există, dispare în chiar clipa cînd atinge simţurile noastre ; iar de cealaltă parte, viaţa care continuă să răsune, dar din ce în ce mai departe, la distanţă : elan al realităţii externe care-şi poartă aiurea prezenţa din ce în ce mai puţin perceptibilă, în timp ce ceea ce refluează asupra sufletului părăsit este asemenea umbrei nesubstanţiale depuse în spirit de către gîndul la ceea ce dispare :

„Şi briza serii stingîndu-se pe plajă
Îmi aduce cîntările tale întîrziate pe valuri“ (3).

Cine nu simte faptul că aici cîntecul întîrzie, se prelungeşte, numai datorită unei mişcări prin excelenţă excentrică. Vibraţia sunetului se propagă, dar îndepărtîndu-se de auditor. Cu toate acestea, briza readuce ecoul cîntecului care slăbeşte. Ca şi cum ar fi vorba de două voci dintre care una s-ar prelungi în depărtare, iar cealaltă ar veni să se stingă, odată cu vîntul, în centrul cîmpului perceptiv. Aceasta este ciudata sciziune care se observă în poezia lui Lamartine. S-ar zice că aici fiinţa umană este condamnată să se despartă de realitatea ambiantă în două feluri distincte : pe de o parte lăsînd-o să dispară la orizont, pe de altă parte văzînd cum îi mor la picioare formele pe care ea le părăseşte în fuga ei. Înăbuşire a sunetului, retragere din viaţa sonoră, rămas bun confundat cu tăcerea şi, în acelaşi timp, diminuare corespunzătoare a eclerajului, pălire a luminii :

„Soarele zilelor noastre păleşte odată cu aurora-i,
Pe frunţile noastre lîncede de-abia de mai zvîrle
Cîteva raze tremurătoare care luptă cu noaptea...“ (4)

Foarte adesea, pălirea luminii şi înăbuşirea sunetului se combină :

„În lumina molatecă a bolţii senine
Noi vom cînta împreună aşezaţi sub iasomii,
Pînă la ceasul în care luna, lunecînd spre Misena,
Dispare pălind în văpaia dimineţii“.

Ea cîntă și din cînd în cînd glasu-i se stinge,
Iar din acordurile lăutei ușor mîngîiate,
Ecourile adormite nu dăruiesc zefirului
Decît suspine întretăiate de tăceri" (5).

„Și jumătate din cer pălea, iar briza
Se pierdea în pînza nemișcată, fără glas,
Și umbre alergau, iar sub cenușiul lor,
Totul pe cer și pe ape deodată dispărea;
Și-n sufletul meu, pălind deopotrivă,
Toate zgomotele de pe pămînt se lăsau odată cu noaptea..." (6).

Ceea ce pălește, ceea ce tace, ceea ce se lasă odată cu noaptea este fiecare clipă a existenței. Nimeni nu resimte în mod atît de frecvent ca Lamartine sentimentul duratei ca pe un val care se scurge: „Timpul îmi scapă și fuge!" Dar scăpîndu-mi, încotro fuge? Fuge departe de prezent, departe de mine, în trecut în spațiu. Fenomen universal! Loc comun de obște al poeziei! Care poet n-a cîntat această ștergere petrecută deopotrivă în suflet și în întindere? Dar nimeni, în afară de Lamartine, n-a *început* prin a fi un poet al ștergerii. De obicei se începe prin a se cînta ceea ce apare jur împrejur, în afară, ceea ce, ivindu-se, ivește în suflet o viață corespunzătoare. Tema dispariției vine după aceea. Dar la Lamartine, ea pare a fi prezentă de la bun început; este marea lui temă originară. Pentru Lamartine, a gîndi și a cînta înseamnă a gîndi și a cînta o realitate care, dată fiind *dinainte, începe* să fie retrasă. Cu alte cuvinte, numai atunci cînd lucrul ce-l bucură este sustras îmbrățișării sale, Lamartine se scutură dintr-acel soi de fericită amorțeală în care și-ar petrece bucuros cea mai mare parte a zilelor și devine conștient de o lume care nu există pentru el decît începînd din momentul cînd se află în pericol de a nu mai exista.

Astfel încît Lamartine este prin excelență poetul unei realități în dizolvare. Această dizolvare a realului se ma-

nifestă în primul rînd prin ceea ce s-ar putea numi înnourarea.

Înnourarea este metamorfoza luminii în nori. De îndată ce la Lamartine lucrurile apar, ele se și înceţoşează :

„Deja văd viaţa, cum printr-un nor,
Dispare pentru mine în umbra trecutului..." (7).

Aşa cum cauza precede efectul, înnourarea precede dispariţia. Văzută printr-un nor, viaţa însăşi devine nor. Îşi pierde soliditatea. Se schimbă într-un fel de vată. Nimic nu izbeşte mai mult la Lamartine decît această lipsă de consistenţă vădită de către obiectele lumii exterioare. În clipa cînd poetul le descoperă, s-ar spune că ele au suferit deja un prim proces de dezagregare care le-a adus în stare lichidă. Iată-le gata să se schimbe în abur. Această înaburire neîncetat reînnoită a universului lamartinian şi a tot ce cuprinde el, ne-ar putea face să ne gîndim la nu mai puţin faimoasa vaporizare baudelairiană. Dar cele două fenomene nu prezintă decît asemănări superficiale. La Baudelaire, vaporizarea este cauzată de transformarea formelor perceptibile într-o infinitate de picături mici, fiecare în parte fiind o oglindă şi o prismă ; astfel încît dispariţia lucrurilor se realizează în intensificarea magică a luminii, în multiplicarea culorilor şi în spulberarea a mii de particule irizate. La Lamartine este vorba de cu totul altceva. Înaburirea este la el mai curînd o gazeificare decît o spulberare. Sau, mai curînd, dacă există o spulberare, ea nu este atît cristalină şi strălucitoare, cît fulguită. Nu este o stare, fie cît de tranzitorie, ci mişcarea prin care lucrurile gonesc spre dizolvare ; comparabilă cu valul a cărui spumă revărsată

„În fulgi de lumină
Rostogoleşte şi răvăşeşte departe toate aceste
fragmente ale zilei" (8).

La Lamartine, fragmentarea nu are deci drept efect substituirea unei entităţi îmbucătăţite printr-o multi-

tudine de fragmente distincte. Substanța primă nu se dezintegrează în țăndări colțuroase. Dimpotrivă, avem senzația unei descompuneri aproape imperceptibile, a unei dezagregări aidoma destrămării norilor. Fiecare formă, din ce în ce mai puțin precisă, pare a deveni prada unui element care o uzează sau o roade, o sfîșie bucată cu bucată, știrbindu-i amănuntele conturului și lăsînd-o fără nici o caracteristică de recunoaștere. Vorbind despre lumea lui Ossian, atît de asemănătoare cu lumea lui, Lamartine scrie : „Mi-am însușit fără să vreau reveria, neprecisul, cufundarea în contemplare, privirea ațintită asupra nălucirilor confuze în depărtări, din lumea lui Ossian. Pentru mine era ca o mare după naufragiu, pe care plutesc, la lumina lunii, cîteva sfărîmături ; unde se întrevăd cîteva chipuri de fete tinere înălțîndu-și brațele albe, despletindu-și părul jilav peste spuma valurilor ; unde se disting voci jalnice, întretăiate de mugetul valurilor spărgîndu-se de stînci". Și tot el adaugă, vorbind de data aceasta mai amănunțit despre propria sa gîndire : „Aceasta este cartea nescrisă a reveriei, cu paginile acoperite de caractere enigmatice și dezlînate, cu ajutorul cărora imaginația își face și desface propriile poeme, după cum ochiul visător își face și-și desface din neguri priveliștile" (9).

Aidoma cărții mitice a reveriei, poemul lamartinian este făcut din sfărîmături și neguri, chipuri vagi supuse fluctuațiilor unei lumi acvatice și neguroase. O lume care se destramă repede, fie că este acoperită de elementul lichid ori de negură, fie că în clipa cînd apele sau negurile se retrag, duc cu ele formele ce păreau mai înainte a pluti la suprafață. Astfel la Lamartine totul cedează, se înmoaie, se destramă sau reintră în elementul ce-l înfășoară. Totul se pierde în desimea vălurilor sau în absența formelor. Mai cu seamă totul se tulbură. Departe de a duce la multiplicarea realului, dizolvarea lucrurilor are drept efect reducerea acestora la unitate. Unitate, bineînțeles, întru totul diferită de unitatea neoplatoniciană și care nu are drept principiu, ca la Amiel, concen-

trarea tuturor virtualităţilor în monadă, ci dimpotrivă, absorbirea acestor virtualităţi într-o masă universală total nediferenţiată. Astfel că, oricît de distincte ar fi fenomenele auditive sau vizuale cărora Lamartine începe prin a le da o descriere minuţioasă, noi le vedem aproape imediat pierzîndu-şi individualitatea proprie, pentru a participa la o mişcare sonoră sau luminoasă infinit mai vastă şi mai neprecisă decît sînt ele însele, o mişcare unde curînd se şi diluează, precum o picătură de vin în mare. Iată două exemple în acest sens. Primul, privitor la lumină, descrie un răsărit de soare :

„Pe măsură ce lumina se înalţă, strălucirea distinctă şi culoarea albăstrie sau înflăcărată a fiecăreia dintre aceste bare luminoase *scade* şi *se topeşte* în *luminozitatea generală* a atmosferei ; iar luna care este atîrnată deasupra capetelor noastre, trandafirie încă şi de culoarea focului, *se şterge,* capătă o tentă sidefie şi se *cufundă în adîncul cerului,* ca un disc de argint a cărui culoare *păleşte* pe măsură ce se cufundă într-o apă adîncă“ (10).

Al doilea se referă la sunet şi reproduce rumoarea unui oraş :

„Toate aceste zgomote, *slăbite* deja de ora tîrzie, *se topeau cîteodată într-un singur zumzet surd şi confuz* şi alcătuiau ca o muzică armonioasă unde zgomotele oamenilor, respiraţia înăbuşită a unui mare oraş aţipind *se amestecau, fără să poată fi deosebite,* cu zgomotele naturii, ecoul îndepărtat al valurilor şi palele de vînt înclinînd vîrfurile ascuţite ale chiparoşilor“.

Fie licărire generală a atmosferei, fie zumzet al unui întreg oraş, la Lamartine putem găsi aproape totdeauna cîte o vastă entitate confuză, care ivindu-se dincolo de manifestările multiple ale fenomenelor sensibile, se deschide larg pentru a le întîmpina, a le face loc şi a le unifica, transformîndu-le într-o substanţă de aceeaşi natură cu ea. Totul se topeşte şi se confundă într-o singură masă, totul se identifică de îndată cu un întreg indistinct şi totodată omogen. O clipă înainte ca ele să

dispară, formele condamnate se mai pot vedea încă profilîndu-se pe fondul în care se vor topi. O ultimă caracteristică mai îngăduie încă să fie identificate, aidoma acelor sfărîmături pe care Lamartine le vedea plutind pe valuri. Căci asistăm într-adevăr la un fel de supremă plutire :

„Și dinaintea ochilor mei plutesc în voia undei
Fîșii din natură laolaltă cu bucăți de cer“ (12).

Dezlegate, rupte fîșii, devenite deja inconsistente și schimbîndu-și chipul, formele care mai plutesc după scufundare par să fie purtate de spațiu aidoma petalelor lunecînd pe suprafața apei. Dar o simplă suflare le împrăștie, plutirea lor aeriană le îndepărtează din ce în ce mai mult de privire, contururile lor sfîrșesc prin a se topi într-un cenușiu general și chiar la linia orizontului, a se confunda cu imensitatea ambiantă.

Topindu-se la orizont, formele nu mai lasă să dăinuie decît orizontul. La Lamartine, niciodată privirea nu se oprește înainte de a fi atins această zonă de negură absorbantă unde formele se consumă și care constituie bordura unicului peisaj descris de poet. Dacă, în primul rînd, este posibil să afli aproape de tine o mulțime de detalii precise care sporesc descrierea, este dimpotrivă de ajuns, așa cum invariabil se întîmplă la Lamartine, ca privirea să bată din ce în ce mai departe, pentru ca ea să perceapă din ce în ce mai puține lucruri, iar pe ultimele ce mai subzistă să le vadă la limită topindu-se în orizont. Această mișcare centrifugă și pur negativă, în care toate formele urmează să fie rînd pe rînd părăsite pe drum, își află nenumărate exemple la Lamartine.

Iată numai cîteva :

„Seara, luna cu stropii ei de lumină împroșcată plutea pe undele călduțe ale rîului. La extremitatea albiei Senei, astrul visător deschidea drumuri luminoase și

perspective fantastice *unde ochiul ajungea să se piardă în peisaje de abur și umbră*" (13).

„La stînga mea, valea coborînd către malul mării se lărgește și își dezvăluie privirii coastele dealurilor, mai împădurite și mai cultivate ; fluviul său șerpuiește între costișele încununate cu mănăstiri și sate. *Mai departe*, palmierii din cîmpie își înalță, în spatele colinelor joase cu măslini, panașul lor de un verde gălbui și întretaie lunga linie de nisip auriu care tivește marea. *Privirea ajunge în sfîrșit să se piardă într-o depărtare neclară*, între cer și valuri" (14).

Dar cea mai frumoasă frază este poate aceasta, despre templele din Baalbek :

„Marile temple stăteau în fața noastră ca niște statui pe piedestalul lor ; soarele le mîngîia cu o ultimă rază, *care se retrăgea încet, trecînd de la o coloană la alta, aidoma umbrelor unei candele pe care preotul o duce cu sine în adîncul sanctuarului*" (15).

Admirabilă imagine, una din cele mai pure ce se pot găsi în paginile lui Lamartine ; ea exprimă foarte exact esențialul pentru el, anume mișcarea prin care orice imagine plutește spre absență, așa cum ziua lunecă spre noapte. Astfel se prezintă gîndirea sau, dacă termenul este prea tare, experiența fundamentală a poetului : aceea a retragerii, a înghițirii gradate a tot ce este și are formă în imensa entitate negativă a informității. O schemă invariabilă domină aceste descrieri. Mai întîi, printr-un avînt ușor, privirea poetului trece de la o formă la alta. Dar nicăieri nu se complace și nu zăbovește. Avîntul privirii ce se îndreaptă spre întîlnirea cu lumea exterioară este mai puțin radiația regulată și progresivă a unei mișcări de cucerire, cît o difuzare asemănătoare unei mișcări de fugă. Nimic care să semene cu acțiunea unui centru înstăpînindu-se asupra întinderii. Pe măsură ce se deplasează excentric către orizontul periferic, atenția poetului se abate într-atît de la locul de unde emană, încît contemplarea pare a fi la el, Lamartine, mai

puțin o lărgire a zonei îmbrățișate de privire și mai degrabă o evacuare a teritoriilor pe care aceasta le-a cuprins și părăsit succesiv. Astfel, ansamblul cîmpului vederii poate fi comparat cu un cerc a cărui circumferință crește fără încetare, dar crește în așa fel încît apare tot mai vast și mai vizibil acel „no man's land" care o desparte de centru. Nu există exemplu mai izbitor pentru această retragere indefinită a gîndirii vagi, decît următorul text, extras din *Călătorie în Orient*. Distingem aici, cu o deosebită limpezime, diferitele etape parcurse de privirea lamartiniană înainte de a ajunge la vaporizarea finală a oricărei forme și la centrifugalitatea absolută a unui orizont, dincolo de care universul izgonit pare a se refugia :

„La picioarele mele, valea Iosafat se întindea ca un vast mormînt ; Cedronul secat o brăzda ca o cicatrice albicioasă (...), puțin mai spre dreapta, dealul Măslinilor cobora și, între lanțurile răsfirate de conuri vulcanice ale munților golași Ierihon și Sfîntul Saba, *lăsa loc orizontului să se întindă și să se prelungească* ca o alee luminoasă printre vîrfurile inegale ale chiparoșilor ; privirea se avînta de la sine pe această cale, atrasă de strălucirea azurie și vineție a Mării Moarte sclipind la picioarele treptelor acestor munți, iar în spate, lanțul albastru al munților Arabiei Petreea mărginea orizontul. Dar mărginea nu este cuvîntul potrivit, căci acești munți păreau transparenți precum cristalul și vedeai, sau ți se părea că vezi, dincolo de ei, *un orizont vag și nedefinit întinzîndu-se încă mai departe și plutind în aburii înconjurători* ai unei atmosfere cu nuanțe de culoarea purpurei și ceruzei" (16).

Cum am mai putea vorbi aici de o *linie* de orizont ? Așa cum, în interiorul acestei linii, toate lucrurile tind să-și piardă conturul și să se topească unele într-altele, iată că traseul însuși al liniei de orizont se tulbură și nu mai știm dacă ceea ce se zărește dincolo de el aparține încă lumii terestre sau celei a spațiului.

II

„Totuși seara care se lasă are lîncezeala senină
Pe care sfîrșitul o dăruie tuturor bucuriilor cum
și durerilor...
Acest ceas oferă simțurilor noastre impresii blînde
Ca niște pași muți care-ar călca pe mușchi :
Este amara dulceață a sărutului de adio.
Cristalul văzduhului mai transparent e limpede,
Azurul vag și lichid al munților înaburiți
Se contopește într-însul cu-azurul cerurilor“ (17).

De la înăbușirea zgomotelor la unificarea nuanțelor : și aici totul participă la același fenomen de identificare în vaporizare. Ar fi însă o eroare să ne închipuim că munții se confundă cu cerul pentru simplul motiv că ei capătă aceeași culoare. Mai întîi, ceea ce pare a fi întrucîtva sugerat (în mod vag) de text, este faptul că munții îndepărtați, situați în adîncimea perspectivei, sînt cumva un ultim vestigiu al pămîntului treptat învăluit în umbră, astfel încît pămîntul însuși, sau mai bine zis, ceea ce subzistă din el, se va uni în depărtare cu văzduhul azuriu. Și încă aceasta nu spune tot, iar identitatea culorilor trebuie luată aici ca indiciu al unei identități mai generale, de substanță. Dacă pînă la urmă pămîntul nu se mai deosebește de cer, dacă, aidoma cerului, el capătă o nuanță cu adevărat cerească și aeriană, este pentru că, la limita ultimă a privirii, pămîntul însuși a devenit ceva ceresc și aerian. Astfel apare clar acțiunea hotărîtoare a fenomenului vaporizării la Lamartine. Acesta are ca scop anume spiritualizarea lumii înconjurătoare. O lume vaporizată este o lume dematerializată. Cînd operația a reușit, cînd alchimia poetului a eterat îndeajuns formele și a îngemănat culorile, nimic nu se mai opune identificării realității vizibile cu întinderea nesfîrșită în sînul căreia sălășluiește. De la un capăt la altul, din punctul de unde radiază privirea spectatorului, pînă la zona imprecisă pe care o atinge, acolo unde pămîntul devine cer, iar cerul

vàpori, totul are acum una și aceeași natură. Pămîntul și cerul, ceea ce ambele poartă sau conțin, împreună cu extraordinara varietate a lucrurilor creațiunii, par să se fi topit într-o continuitate omogenă, asemănătoare suprafeței unui lac sau unui văzduh limpezit de orice pîclă. Așa cum există la Lamartine un repaos inițial, dar încă terestru, anume lîncezeala sufletului lăsînd să se domolească într-însul tulburarea pricinuită de desfătările sensibile, există, dar ceva mai tîrziu, un repaos secund, mai elevat, mai senin, care este liniștea sufletului eliberat de simțuri, eliberat de forme și răzbind, printr-o despuiere realizată cu o ciudată ușurință, pînă la conștiința unei lumi atît de purificate de orice materie încît ea nu se mai deosebește cu nimic de puritatea spațiului. Vaporizarea nu are la Lamartine alt scop decît de a reduce lumea la spațiu. Spațiu care, în final, apare ca fiind realitatea unică, omniprezentă, omniformă și omnisubstanțială unde ajung să se verse, precum fluviile în mare, miile de cugetări ale poeziei. Poezia descoperă spațiul; mai mult, ea transformă totul în spațiu. Tot ceea ce simte, tot ceea ce gîndește, tot ceea ce închipuie, tot ceea ce cîntă, devine spațiu.

Volatilizarea lamartiniană nu acționează deci numai asupra formelor concrete ale creațiunii. Ea este, în fond, atît de eficace, atît de universală și de contagioasă încît contaminează pînă și cuvintele, echivalente ale formelor. Cînd Maurice Blanchot, de exemplu, ne asigură că orice limbaj înlocuiește prezența prin absență, înlocuind realitatea prin abstracțiune, el nu se gîndește la cazul limită Lamartine. Căci într-adevăr, la el, transformarea realului în ireal nu se oprește aici. Înăbușirea sunetelor, pălirea luminii, retragerea lucrurilor, estomparea crescîndă a contururilor, toate aceste fenomene prin mijlocirea cărora, după cum s-a văzut, realitățile concrete se metamorfozează, la Lamartine, în reflexele lor ideale, în imaginile lor verbale, toate acestea își urmează în însuși miezul imaginilor și al fluxului verbal ce le exprimă ascunsul lor travaliu de deteriorare. Astfel încît se poate

spune că nu numai lumea lucrurilor reale este abolită prin magia negativă a scriiturii ; ci lumea vorbirii este și ea grav afectată. Înăbușirea, pălirea, trec asupra limbajului însuși. Estompat nu este deci numai universul imaginat de Lamartine, ci și universul discursului lamartinian. Discurs care, despuiat cu încetul de tot ceea ce ar mai putea păstra distinct, devine pînă la urmă limbajul cel mai vag cu putință ; un soi de lungă modulație, a cărei armonie nu este dată de elemente independente, legate între ele printr-o măsură, ci de desfășurarea uneia și aceleiași urzeli sonore, care, aidoma tentei generale a anumitor fundaluri de tablouri, se întinde și împînzește totul, pentru a conferi continuității spațiului verbal suprafața cea mai netedă și mai nedefinită cu putință.

Lamartine, poet al spațiului pur ; sau, și mai exact, poet ale cărui cuvinte, versuri, strofe, poeme par nu atît a se succede cît a se continua indefinit unele într-altele, precum acele părți nediferențiate, fără substanță și mereu similare, care toate împreună formează spațiul pur.

Să însemne oare aceasta că Lamartine este poetul spațiului *vid* ?

S-ar părea că da. Într-adevăr, oare întreaga poezie lamartiniană nu are drept scop de a șterge universul pentru a face să apară spațiul ? Ca urmare, nu este ea oare poezia unui spațiu lipsit de univers, lipsit de lucruri, a unui spațiu obsedat, ca și acela al poemelor lui Mallarmé, de dispariția „vivacelui și frumoasului astăzi" ? Spațiu fără viață, asemănător cu cel al banchizelor sau al întinderilor siderale ? Și totuși, chiar așa să stea lucrurile ? Spre deosebire de întinderile mallarméene, simțim prea bine că, în ciuda despuierii lor, întinderile cîntate de Lamartine nu sînt nicidecum înghețate și de nelocuit. Dimpotrivă, ele sînt străbătute de o adiere călduță. Un climat temperat le este propice, și mai mult decît un climat, o atmosferă, ce-i drept diafană, dar totuși destul de densă pentru ca ființe înaripate să poată respira și zbura într-însa. Departe de a fi un vacuum, spa-

ţiul lamartinian pare a fi ocupat de o materie chintesenţiată, răspîndită uniform şi care ar putea fi foarte bine reziduul volatilizării realului. S-ar părea că printr-un proces imaginativ a cărui chimie este departe de a fi clară, lumea dispărînd a devenit de-a dreptul divină. După cum solidele devin lichide pentru a trece apoi la starea gazoasă, tot astfel şi materia, dematerializîndu-se, devine suflet, pentru ca mai departe, sporindu-şi rafinarea substanţială, să ajungă pînă la o stare similiară şi poate identică cu a divinităţii. Toate acestea, bineînţeles, nu se prezintă ca o definiţie a sistemului de credinţe formulat de Lamartine, presupunînd că ar exista unul. Faimosul panteism al poetului, denunţat de criticii săi, nu este decît o idee stîngace propusă *a posteriori* de către autorul *Căderii unui înger*, pentru a explica un fenomen, pentru el de necontestat şi poate mai exaltant ca oricare altul, anume *difuzarea universală a spiritului în spaţiu*. Spaţiul lamartinian nu este locul lucrurilor materiale şi concrete decît întru început şi în mod imperfect. El devine apoi, în mod definitiv, substanţial, natural, datorită procesului de dematerializare a materiei, locul unde se răspîndeşte şi pe care-l însufleţeşte la infinit viaţa divină a spiritului.

Şi în acelaşi fel, nu spun *raţionează*, ci îşi *imaginează* unul din reprezentanţii cei mai fideli ai visului lamartinian, acel Socrate al *Meditaţiilor* sale :

„Poate că-ntr-adevăr, în imensa întindere,
În tot ceea ce mişcă, *e răspîndit un suflet,*
Şi că aceşti aştri strălucitori presăraţi deasupra
capetelor noastre
Sînt sori vii şi focuri însufleţite ;
Că Oceanul, izbindu-şi ţărmul înfiorat,
Rostogoleşte un suflet înfuriat odată cu
talazurile-i tunătoare ;
Că aerul nostru îmbălsămat zburînd într-un
văzduh pur,

Este un spirit plutind pe-aripi de azur ;
Că ziua este un ochi răspîndind lumina,
Noaptea, o frumusețe coborîndu-și pleoapa,
Și în sfîrșit că-n cer, pe pămînt, în tot locul,
Totul este inteligent, totul trăiește, totul este
un zeu" (18).

Animism, panpsihism, este ușor să dăm un nume sistemului de idei pe care-l exprimă aceste versuri, altminteri de o valoare inegală, însă reprezentative pentru geniul lamartinian. Dar, dacă le comparăm cu alte versuri care traduc același animism, de exemplu cu cele ale poeților Renașterii, Du Bellay, Belleau, du Bartas, mai cu seamă Ronsard — percepem de îndată diferența. Animismul lui Ronsard este, înainte de toate, un principiu dătător de viață, o energie aproape animală care lucrează înlăuntrul pietrelor, copacilor, oamenilor, pentru a-i face să existe și să se realizeze. Lumea este rezultatul acțiunii sale eficace, mărturia vie a virtuții sale. Niciodată Ronsard sau prietenii săi n-ar fi îndrăznit, fie și numai cu gîndul, să despartă o asemenea putere animatoare de carnea terestră sau cosmică pe care o însuflețea. Dar să revenim la Lamartine. De la aștrii strălucitori, de la bun început atît de puțin materiali în perfecțiunea lor aeriană și îndepărtată, gîndirea trece la Ocean, la aerul îmbălsămat, la lumină. S-ar părea că sufletul se răspîndește cu atît mai lesne cu cît lăcașul lui este mai spiritual ; pînă în clipa cînd își găsește locul perfect, departe de orice alt corp în afară de cele cerești, în spațiu.

Dacă spațiul lamartinian prinde viață, aceasta este o viață rezervată de preferință spiritelor sau spiritului. Spațiul este locul ideal al existențelor dezincarnate. Nu este întîmplător faptul că în imaginația lui, poetul s-a îndreptat spre angelologie. În afară de sufletele răposaților de care, de altminteri, se folosește în mod frecvent, și în afară, bineînțeles, de însuși Dumnezeu, suflet al sufletelor, rege al îngerilor, imanent spațiului, spațiul lui Lamartine nu este animat decît de îngeri și păsări ; și chiar

păsările lamartiniene, supuse, ca toate celelalte, procesului de dematerializare, seamănă mai mult a îngeri decît a păsări din carne și oase. Astfel încît spațiul lamartinian este plin de îngeri și se poate chiar spune că pentru a-l popula, lumea întreagă devine îngerească. Faimosul titlu *Căderea unui înger* este răsturnarea unui proces obișnuit în universul lamartinian : mișcarea prin care ființa căzută își regăsește aripile, redevine înger și astfel, reparînd efectul propriei căderi, se înalță din nou spre vechea sa patrie spațială.

Dar cum spațiul apare acum ca fiind locul de baștină al spiritelor eliberate, nu mai există nici un motiv ca poetul să rămînă pe pămînt și să-l privească *de departe*. Dacă poezia lui Lamartine este în primul rînd o poezie a elanului lucrurilor, a fugii formelor, a unei ascensiuni a tuturor obiectelor de contemplare, ea devine, în al doilea rînd, o poezie a înălțării poetului însuși, spre a ajunge din urmă, dacă se poate spune așa, tot ceea ce el a pus să-l preceadă. Poate că nu este nimic mai emoționant în această poezie decît acel moment situat între înălțarea imaginilor și ascensiunea mai tardivă a ființei care, la început, se mulțumise să le vadă înălțîndu-se. Moment de răgaz și de tăcere, cînd ființa, înțelegînd în sfîrșit că a schimbat lumea lucrurilor pe o lume părăsită de lucruri, începe să iubească acest frumos pustiu aerian pe care lucrurile, îndepărtîndu-se, i l-au revelat : *„Vino, îndrăgostita tăcere stăpînește în depărtare..."* Invitația spațiului are, pentru Lamartine, inflexiunea glasului sirenelor. În universul său, îngerii sînt cumva sirenele cerului : sirene ce șoptesc la ureche nu făgăduiala voluptăților submarine, ci plăcerile sufletelor fără trup, plăcerile spațiului :

„Înălțați-vă, glasuri ale sufletului meu,
Cu aurora odată, cu noaptea !
Avîntați-vă ca flacăra
Răspîndiți-vă ca zgomotul !" (19)

În fond, plăcerile spațiului nu sînt, pentru Lamartine, diferite de cele gustate astăzi de amatorii de schi. Altitudinea, puritatea virgină a locurilor și a materiei, îmbătătoarea abolire a trupului obținută prin ușurința cu care se deplasează, ca și cînd ar pluti pe întinderea pură ; într-un anumit sens, desigur, schiorii sînt suflete sau îngeri. Neputînd aluneca pe întinderile de zăpadă, Lamartine a realizat ceea ce, imaginativ, se apropie cel mai mult de acest exercițiu, s-a transportat în lumea cealaltă. Nu aflăm vis reluat mai des, mai intens trăit de Lamartine, ca visul celui care se crede mort și dezbărat de trup :

„Îmi place să mă las legănat în această tăcere,
Să nu mă mai simt nici trăind nici gîndind,
Să cred că spiritul, pe care în van trupu-l recheamă,
A părăsit fără întoarcere învelișul pieritor
Și plutește pentru totdeauna în razele cerului... (20).

Și astfel, cînd sufletul nostru, răpit începutului său
Părăsește-n sfîrșit pentru totdeauna valea
pămîntească,
Fiecare bătaie a aripii sale, înălțîndu-l spre ceruri,
Lărgește zarea care-i se întinde sub ochii... (21)

Pe razele de seară, pe-aripile vîntului
El se înalță către Dumnezeu ca o mireasmă vie..." (22).

Iată în sfîrșit sufletul poetului planînd în spațiu. Dar ce înseamnă a plana în spațiu? Pentru Baudelaire, de exemplu, înseamnă a continua să vibrezi. A zbura, a înota, a se rostogoli ; toți acești termeni îi servesc pentru a exprima un fel de *cogito* al dilatării prin simțuri. Asemenea unei coarde întinse care-și prelungește, amplificîndu-le, undele sonore, Baudelaire simte cum senzația crește, se propagă, umple spațiul înconjurător, și, totodată, simte cum această senzație îl ridică și îl poartă cu ea, cum pe creasta valului său, el urmează același

drum și participă la aceeași amplificare. Invadarea spațiului este deci, la el, determinată în întregime de intensitatea senzației. Cu cît senzația este mai vie, cu atît spațiul trăit se lărgește. — Or, lucrurile nu stau așa la Lamartine. Poezia acestuia are drept principiu, după cum se știe, înăbușirea, pălirea, adică nu un *crescendo*, ci un *diminuendo*, și chiar, în final, epuizarea senzației. Așa încît, la Lamartine, expansiunea spiritului nu depinde de ceva pozitiv, ci, dimpotrivă, de o negație sau de o abnegație. Fiindcă după cum s-a văzut, într-adevăr numai despuindu-se de forme, numai despovărîndu-se de materie, poezia lui reușește să se înalțe și să se dilate. Expansiunea ei urmează unei *delestări*. Cine curăță locul își creează un spațiu de manevră. Spațiul este o cîmpie deschisă zbenguielilor spiritului. „Eu plutesc în libertate în cîmpurile posibilului" (23), strigă Lamartine. Cîmpurile posibilului sînt mult mai vaste decît cele ale realului, tocmai pentru că sînt despovărate de orice realitate. Sînt pur vacante. Nimic într-însele nu se opune progresiunii infinite a spiritului :

„El urcă, iar orizontul crește în fiece clipă,
El urcă, iar înaintea-i se întinde imensitatea
Ca sub privirea unei noi aurore ;
La fiecare pas sub ochii lui pare-a se naște o lume
Pînă la culmea supremă unde ochiul său fermecat
Se înstăpînește asupra spațiului și planează în libertate" (24).

Într-altă parte Lamartine spune :

„Se-ntinde în tot spațiul și trăiește în toate timpurile" (25).

În fond, ca și în ipoteza lui Newton asupra radiației luminii, în cazul de față mișcarea de creștere nu procedează prin translare într-un plin, ci prin difuzare într-un mediu eterat. Sufletul se revarsă de la sine în acest mediu. A crește este, pentru suflet, un lucru tot atît de natural ca pentru apă a se răspîndi. Dați-i imensitatea și el devine imensitatea :

„Mi se părea, o Doamne, că sufletul meu împovărat
În fața imensității, creștea în mine..." (26).
„Iată-mă, plutesc în valuri de lumină
Spațiul crește dinaintea mea..." (27)

Spațiul crește, iar eu cresc în spațiu. Spațiu exterior ? Spațiu interior ? Cine ar putea preciza ? Este oare vorba de *sensorium*-ul lui Dumnezeu, de lăcașul sufletelor alese, sau despre acel soi de întindere care este profunzimea duratei și unde toate amintirile se regăsesc simultan ? E vorba poate de cele trei feluri de spațiu laolaltă. În acest caz, ele alcătuiesc un medium neîntrerupt unde gîndirea se întinde liber în felul cercurilor.

„Întrucît ne privește, nu ne mirăm de această putere de repercutare a sunetului sufletului omenesc asupra tuturor sufletelor și tuturor timpurilor ; există în inima eroului, a poetului sau a sfîntului, zvîcniri de forță care străpung mormîntul, firmamentul, timpul și care, *aidoma cercurilor excentrice ale pietrei azvîrlite în mare, vin* să moară abia pe ultimele țărmuri ale albiei oceanului. Inima omului, atunci cînd este mișcată de ideea dumnezeirii, *își poartă emoțiile tot atît de departe pe cît își poartă Oceanul unduioasele tărîmuri*" (28).

Lacul, frumosul lac ideal al lui Lamartine și al Elvirei, a devenit deci un ocean de-a lungul imensei suprafețe al căruia se dezvoltă în cercuri emoția umană. Ea se dezvoltă tinzînd către o periferie îndepărtată, care se cheamă Dumnezeu.

III

Astfel, Lamartine regăsește, sau mai păstrează încă, ceva din marele simbol teologic al Cercului infinit. Și pentru el, Dumnezeu este :

„Cercul fără limite în care totul este înscris" (29).

Se poate spune chiar că această nelimitare se potrivește deosebit de bine cu concepția poetului despre di-

vinitate. Nimic mai firesc, într-adevăr, pentru gîndirea efuzivă a lui Lamartine, decît un Dumnezeu periferic; și iarăși nimic mai firesc decît să conceapă această periferie sub forma cea mai puțin determinată cu putință. Într-un cuvînt, Lamartine interpretează definiția lui Dumnezeu, după care Dumnezeu este o circumferință infinită, în felul următor: Dumnezeu are contururi nedefinite, Dumnezeu este o ființă infinit vagă. Mai mult încă. Pentru Lamartine, Dumnezeu este ceea ce se află la limita unei gîndiri care, dilatîndu-se, se diluează, astfel încît Dumnezeu este poate chiar această diluare finală a gîndirii sau dispariția ei odată ce și-a epuizat puterea de expansiune. Or, în acest loc limită unde elanul prim „vine să moară pe ultimele țărmuri", în acest loc periferic între toate, ce oare mai poate subzista? Rămîne o gîndire care dispare în sentimentul propriei slăbiciuni și un obiect care se tot retrage, iese în afara cercului, se dovedește insezisabil. Pînă la urmă, aflăm la Lamartine, ca și la mulți alți poeți, experiența unei depășiri și a unei părăsiri. Pentru că oricît de mare ar fi la el putința de expansiune a spiritului, ea este întotdeauna întrecută de putința de evadare a obiectului la care acesta rîvnește. Lamartine este unul care pornește în căutarea a ce visează, știindu-se chiar de la pornire și oricît de lung i-ar fi traseul, înfrînt dinainte și, cum se zice, *lăsat la potou:*

„De ce nu pot, purtat de carul Aurorei,
Nedeslușit obiect al dorințelor mele, să mă avînt
pînă la tine?" (30).

Să fie oare aici vorba numai de Elvire, sau de un obiect mai înalt cu care tot retrăgîndu-se și înălțîndu-se în neîncetata-i fugă, aceasta sfîrșește prin a se confunda? Oricum, aflăm la Lamartine, nu numai o fugă a lucrurilor, o fugă a ființelor, ci și una a lui Dumnezeu. Fiindcă această poezie depinde în întregime de o mișcare generată de retragerea ființei, iar nu de prezența sa; și cum, pe de altă parte, nu i se poate stabili

acestei retrageri nici o limită, rezultă că poezia lui Lamartine nu poate fi decît poezia unei retrageri infinite, nu numai o retragere *în* Dumnezeu și ci o retragere *a* lui Dumnezeu. S-a spus că ar fi poezia imanenței divine. Perfect adevărat, însă o imanență curgătoare, fugară, ca a unei ape ce scapă printre degete. Într-adevăr, nu este greșit să afirmăm că Dumnezeu este pretutindeni prezent în universul lamartinian ; dar el este prezent ca și munții care se înalță în același timp topindu-se și dispărînd în peisaj. Dumnezeu este imanent, dar imanența sa se pierde neîncetat în transcendență.

Este adevărat că, sătul de a imagina acest Dumnezeu etern periferic, Lamartine a încercat să conceapă un Dumnezeu centru. Să îndepărtăm, zice el, ideea unui Dumnezeu în întregime diluat în infinitatea creației sale :

„Nu acest al doilea haos pe care un panteist îl adoră
Unde însuși Dumnezeu se evaporează în imensitate,
Îngrămădeală grosolană de elemente amestecate în chip brutal,
În care binele nu mai e bine, răul nu mai e rău ;
Ci acest tot, *centru-Dumnezeu al sufletului universal,*
Subzistînd în opera sa și subzistînd fără de ea" (31).

Cuvîntul *centru* apare foarte rar la poet. Căci întreaga mișcare a poeziei sale împlinindu-se sub forma unei retrageri continue către o circumferință în neîncetată fugă, abia dacă avem dreptul să o considerăm ca fiind o mișcare pornită dintr-un centru. Mai degrabă ar trebui s-o considerăm sub aspectul unei mișcări absolut excentrice, al unei mișcări ce nu tinde nicidecum să stabilească un du-te-vino coerent între centru și periferie, ci *uită* centrul, se difuzează fără încetare către un Dumnezeu neobișnuit de descentrat. Dar iată că aici, ca și în multe alte pasaje, Lamartine respinge propriul său cosmos anarhic, după cum respinge și orientarea poeziei sale către un Dumnezeu periferic. Iată că, asemenea lui Dante, el răstoarnă perspectiva și transformă excentri-

citatea demersului său esențial într-o neprevăzută concentricitate.

Deja în *Meditații* el se întreabă dacă „raza divină" a sufletului trebuie să se reînsuflețească printr-o serie de reîncarnări pe pământ.

„Sau dacă, de șapte ori schimbînd destinele și sfera
Și urcînd din astru în astru către *centrul divin*,
El *se apropie infinit* de *o țintă care fuge infinit*" (32).

Din punct de vedere istoric, aceasta este tocmai chestiunea care-i opunea în acea vreme pe Pierre Leroux și Jean Reynaud. Dar ceea ce ne interesează este faptul că, din cele două ipoteze, Lamartine o preferă în mod manifest pe cea de-a doua, pe care de altfel o va dezvolta în marele său poem epic neterminat. În *Precuvîntarea* la *Căderea unui înger*, el exclamă : „Cred că singura operă a umanității ca ființă colectivă și ca ființă individuală, este aceea de a gravita către Dumnezeu încercînd să-i fie *mereu mai aproape*".

Nu încape îndoială că, în aceste puncte, poezia lui Lamartine are pretenția să devină contrariul a ceea ce este. Ea este esențialmente o poezie a înăbușirii, a pălirii, pe scurt, a *îndepărtării*. Or, iat-o voind să devină acum o poezie a *apropierii*. Dar și în versurile citate, o anume expresie ne dezvăluie faptul că Lamartine este incapabil de a substitui într-adevăr vaporizarea cu centralizarea. Dacă sufletul se apropie de centru, spune el, aceasta se petrece printr-o mișcare nesfîrșită în direcția „unei ținte care fuge neîncetat". Centrul divin se comportă deci aidoma periferiei divine. Nu la Dante trebuie să ne gîndim aici, ci la Pascal. Periferia și centrul fug într-o fugă veșnică. Și astfel fugind ele fac ceea ce fac toate obiectele de gîndire din universul lamartinian : trec de la prezență la absență.

Această absență apare acum ca fiind punctul unde ajunge întreaga mișcare poetică. Absență a lucrurilor, absență a lumii, absență a vorbirii, absență a lui Dumnezeu. Și ca o încununare a acestei serii de absențe, absență chiar a celui pornit în urmărirea absențelor ;

căci, pînă la sfîrșit, pierzînd rînd pe rînd toate obiectele datorită cărora el însuși mai păstra oarecare consistență, chiar poetul se dizolvă în propria sa absență.

„Rămășița mea de suflet se *evaporează*
În inflexiuni *pierdute* în văzduh..." (33).

„Cu cît scrutez mai mult abisul, vai! cu-atît mai mult *înlăuntru-i mă pierd*" (34).

Aceasta este, riguros vorbind, experiența finală a lui Lamartine. După pierderea tuturor obiectelor, vine pierderea eului-subiect. Evaporarea sufletului e într-adevăr consecința evaporării lucrurilor. Este cu neputință să mai fie păstrată vreo distincție între eu și non-eu, ca și între lume și dincolo-de-lume. Nimic nu mai este despărțit de nimic. Totul fiind topit în tot, totul este în același timp plin și gol: Aflăm un fel de fugă a toată ființa și, într-o vagă mișcare de flux și reflux, o absență nu mai puțin totală a formelor.

Într-un anume sens, avem de a face cu o reușită extraordinară. Niciodată poezia nu s-a sustras atît de total spiritului cartezian, care face din claritate și distincție nu numai un principiu de adevăr, ci și unul de frumusețe. „Poezia, spune splendid Lamartine, s-a despuiat din ce în ce mai mult de forma sa artificială ; *aproape că nu mai are altă formă decît ea însăși*" (35).

Cu Lamartine ajungem deci la acest obiect nou, deconcertant, poate chiar contradictoriu, o poezie aproape fără forme externe, *o poezie deci a informului.*

Dar o poezie care se cufundă în inform devine curînd inexprimabilă.

Tot diluîndu-și cîntul, Lamartine nu mai poate cînta nimic, nu mai poate cînta deloc :

„*Sufletul meu caută în van cuvinte pentru a se răspîndi...* (36)
Orice cuvînt îmi moare în eforturi neputincioase" (37).

Neputința lui Lamartine nu e atît de diferită, cum apare la prima vedere, de sterilitatea lui Mallarmé. Frămîntarea lor este aceeași. Poezia informului devine un fel de revărsare volubilă, nu mai puțin frivolă și

lipsită de substanță decît contemplarea mută a paginii albe. Și Lamartine își va prelungi mai mult chiar decît Mallarmé afazia poetică, întreruptă din loc în loc de această reînviere temporară a formelor numită amintire.

NOTE

1. *Le Vallon* (Vîlceaua), *Méditations* (Meditații), Hachette, p. 151.
2. *La Semaine Sainte* (Săptămîna Mare), *Méditations*, p. 276.
3. *Ischia, Nouvelles Méditations* (Noi Meditații), p. 26.
4. *L'Immortalité* (Nemurirea), *Méditations*, p. 142.
5. *Ischia, Nouvelles Méditations*, p. 27.
6. *L'Occident* (Occidentul), *Harmonies* (Armonii), p. 134.
7. *Le Vallon, Méditations*, p. 151.
8. *Hymne du matin* (Imn de dimineață), *Harmonies*, p. 55.
9. *Méditations*, Prefața din 1948, p. 44.
10. *Voyage en Orient* (Călătorie în Orient), vol. I, p. 339.
11. *Voyage en Orient*, II, p. 175.
12. *Ressouvenir du lac Léman* (Reamintire de pe lacul Leman), *Méditations*, p. 204.
13. *Raphaël*, p. 62.
14. *Voyage en Orient*, II, p. 59.
15. *Voyage en Orient*, p. 36 și *Méditations*, Prefața din 1834, p. 56.
16. *Voyage en Orient*, I, p. 409—410 și *Méditations*, Prefața din 1834, p. 44.
17. *La Vigne et la Maison* (Vița și casa), *Recueillements* (Reculegeri), p. 297.
18. *La Mort de Socrate* (Moartea lui Socrate), *Méditations*, p. 335—336.
19. *Invocation* (Invocație), *Harmonies*, p. 40.
20. *Jocelyn*, p. 84.
21. *La Solitude* (Singurătatea), *Nouvelles Méditations*, p. 84.
22. *La Prière* (Rugăciunea), *Méditations*, p. 215.
23. *Dieu* (Dumnezeu), *Méditations*, p. 287.

24. *La Solitude, Nouvelles Méditations*, p. 84.
25. *L'Humanité* (Umanitatea), *Harmonies*, p. 160.
26. *Hymne du soir*, (Imn de seară), *Harmonies*, p. 87.
27. *Le Chrétien mourant* (Creştinul murind), *Méditations*, p. 277.
28. *Cours familier de littérature* (Curs familiar de literatură), vol. VI, p. 199.
29. *La Chute d'un Ange* (Căderea unui înger), p. 224.
30. *L'Isolement* (Insingurarea), *Méditations*, p. 117.
31. *Le Désert* (Pustiul), *Voyage en Orient*, II, p. 573.
32. *Philosophie* (Filosofie), *Méditations*, p. 237.
33. *L'Enthousiasme* (Entuziasmul), *Méditations*, p. 181.
34. *L'Homme* (Omul), *Méditations*, p. 123.
35. *Méditations*, Prefaţa din 1834, p. 67.
36. *Jocelyn*, p. 127.
37. *Dieu*, *Méditations*, p. 278.

BCU "ASIC CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BALZAC

Pentru Hillis Miller

> *„Eram oare în stare să cercetez legile conform cărora noi trimitem mai multă sau mai puțină forță de la centru spre extremități ?"*
>
> BALZAC, *Teoria mersului*

„Opera de artă, spune Balzac, este înfricoșătoarea acumulare într-un spațiu restrîns a unei întregi lumi de gînduri" (1). Pe de altă parte, pentru Balzac, gîndurile sau pasiunile (în vocabularul său, aceste cuvinte pot fi interschimbate) sînt „cauza cea mai vie a dezorganizării omului și, în consecință, a societății" (2). Din aceste două texte reiese că opera de artă și societatea pe care aceasta o reflectă sînt, în ochii lui, în limitele lor respective, o acumulare înfricoșătoare de forțe dezorganizatoare. La începutul romanului *Fata cu ochii de aur*, ce poartă ca motto această frază : „Orice mișcare exorbitantă este o sublimă risipă de existență" (3), Balzac descrie în felul următor ravagiile vieții sociale :

„Parisul nu este oare un cîmp frămîntat fără încetare de o furtună de interese sub care se învîrtejește o recoltă de oameni pe care moartea îi seceră mai des decît în alte părți... cu toții extenuați, cu toții însemnați cu neștersele semne ale unei lăcomii gîfîinde ?" (4).

De la Taine încoace, criticii ne-au atras adesea atenția asupra acestei mișcări exorbitante a Comediei Umane. Ei au relevat factorii de dezordine pe care aceasta îi comportă. Fără nici o îndoială, de-a lungul celor nouăzeci de volume ale sale, opera balzaciană reprezintă în mod constant o furtună de interese și un vîrtej de voințe. Dar cuvintele „furtună", „vîrtej" sugerează de obicei o lume lipsită de raporturi constante, de limite și de centru, o lume informă și anarhică. Oare așa să fie universul bal-

zacian ? Să fie, adică, prin definiție un univers al excesului, al învolburării, al mișcării dezordonate și nelimitate de forțe, sau există totuși în Comedia Umană un principiu care să regizeze aceste forțe oferindu-ni-le ca pe un spectacol nu numai inteligibil, ci și admirabil ?

O primă observație este aceea că lumea balzaciană nu este una care să poată fi redusă la simpla difuzare a propriilor mișcări. Am putea concepe un univers constituit pur și simplu prin libera expansiune a unor energii fără limite. Dar lumea balzaciană nu este numai o lume a expansiunii, ci și o lume a reacției la aceste expansiuni. Cu alte cuvinte, în ea găsim propulsări, dar în același timp și o rezistență la propulsări. Drept urmare, observăm cum în aparentul monism energetic al lui Balzac, se ivește un principiu de dualitate. Cîte din romanele lui Balzac nu sînt concepute, fie în întregime, fie în episoadele lor cele mai semnificative, ca „un duel între două voințe" (5), una care atacă și cealaltă care rezistă ? Parisul și provincia, natura și societatea, viața particulară și viața politică oferă una și aceeași combinație fundamentală, „lupta producătoare de viață dintre două forțe" (6). „Cercetînd în adîncime toate lucrurile omenești, spune Balzac, veți găsi înspăimîntătorul antagonism producător de viață a două forțe" (7). „Oare viața, spune el într-altă parte, nu este lupta între două forțe ?" (8). Și în alt loc : „Viața rezultă din înfruntarea a două principii opuse" (9). În sfîrșit, în *Louis Lambert*, între toate operele lui Balzac cea în care a încercat să formuleze în modul cel mai sistematic concepția sa despre lume, el scrie : „Mișcarea, în virtutea rezistenței, produce o combinație care este viața" (10).

Viață dezordonată, fără îndoială, viață condamnată a nu exista decît în și prin șocul tendințelor contrarii ; însă principiu vital și, în același timp, principiu de inteligibilitate universală. Fiecare roman balzacian poate fi înțeles în mod nemijlocit sub forma unei angajări ce încaieră două puteri, una se desfășoară, iar cealaltă i se opintește împotrivă. Un echilibru, precar e drept, dar calcu-

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

labil, rezultă din acțiunea mișcării și rezistenței. Viața morală nu este un haos de forțe încîlcite, dacă legea care guvernează mișcarea corpurilor se aplică și în lumea voințelor. Există în Comedia Umană un prim factor de coerență și de inteligibilitate, anume dinamica spiritului în sens propriu.

La acest prim factor se adaugă un altul. O lume făcută din presiuni și rezistențe nu este posibilă decît pentru că între elementele ce o compun, există un *mediu* care permite acestor presiuni și rezistențe să opereze. S-ar putea imagina un univers cu totul diferit, universul proustian de exemplu, unde ideile și ființele nu s-ar afla niciodată în contact, ci ar luneca unele peste altele fără să exercite vreo presiune sau fără a se respinge cu violență. Acesta n-ar fi însă decît un artificiu de lanternă magică, pîlpîind în vidul spiritului. Or, lumea balzaciană nu este un vid, ba chiar nu poate tolera nicăieri vidul: „Vidul, spune Balzac, nu există" (11). „Globul nostru este plin, totul într-însul este solidar" (12). „Natura este una și compactă" (13). „Totul se înlănțuie și se corelează" (14). „Omul este legat de tot" (15). Universului newtonian, presupunînd existența unui vid cosmic prin care particulele de lumină se precipită fără a întîmpina rezistență, Balzac îi preferă universul așa cum îl concepe Herschell, un univers umplut de „o substanță eterată, lipsită de greutate, răspîndită pretutindeni în spațiu și ale cărei ondulații, repetate cu o mare viteză, ar purta pînă la ochii noștri senzația luminii, după cum vibrațiile aerului produc pentru urechea noastră sunetul" (16).

Universul balzacian este deci o lume fără soluție de continuitate, o lume omogenă unde totul se leagă și se împinge, unde, în consecință, nimic nu rămîne neatins fie și de cele mai mici mișcări produse într-însul, o lume în sfîrșit unde ondulațiile se propagă cuprinzînd din aproape în aproape toate punctele spațiului, astfel încît fiecare perturbație particulară influențează ansamblul, dar și ansamblul exercită o acțiune asupra fiecărui punct determinat. Comedia Umană este o sferă unde fiecare părți-

cică se află în relație cu toate celelalte și cu ansamblul printr-o mișcare extinsă pînă la circumferință, după cum ansamblul se află în relație cu fiecare părticică printr-o presiune cu atît mai mare cu cît această parte este mai aproape de locul unde toate presiunile converg, adică de centru.

Această sferă are chiar o atmosferă, adică un strat gros de opinii, de tendințe și de obiceiuri care presează asupra lumii sociale și alcătuiește în jurul ei o a doua centură sferică:

„Pămîntul nu se încheie la limita strictei lui geometrii, el nu poate fi despărțit de atmosfera ce-l înconjoară și s-a demonstrat că nici unul din produsele sale, nici omul, nici animalul, nici plantele nu ar exista în condițiile respective dacă n-ar exista și această centură gazoasă de unde își trag hrana și care le conferă formă și varietate...

„Iată cea mai completă imagine a dreptului social. Dreptul social luat în accepțiunea sa cea mai largă este într-adevăr dreptul de a trăi moral și fizic într-un anume *mediu,* pe o anumită întindere, sub o rețea de obiceiuri...

„Analogia este nu numai exactă, ea este perfectă...

„Fiecare își trage viața din atmosferă după puteri, trăiește într-însa după legile propriei sale alcătuiri și *suportă condițiile locului unde se situează*" (17).

Ființa umană depinde deci pentru Balzac de mediul său. Ea este condiționată de atmosfera fizică și morală pe care o respiră:

„Există o *atmosferă a ideilor.* Într-o Curte de Justiție ideile mulțimii presează asupra judecătorilor, asupra juraților, și reciproc" (18).

„Sătenii... suportă fără să-și dea seama, *acțiunea împrejurărilor atmosferice și a faptelor exterioare.* Identificați întrucîtva cu natura în mijlocul căreia trăiesc, ei se pătrund pe nesimțite de ideile și sentimentele pe care ea le trezește, le reproduc în acțiunile și pe chipul lor, după alcătuirea și caracterul lor individual. *Astfel modelați și plămădiți din vechime conform obiectelor care-i în-*

conjoară dintotdeauna, ei sînt cartea cea mai interesantă și mai adevărată pentru oricine se simte atras de acest aspect al fiziologiei atît de fecund și atît de puțin cunoscut, aspect care explică raporturile ființei morale cu agenții exteriori ai naturii" (19).

Pasajul cel mai revelator, unde se află explicația raportului determinant al sferei sociale cu individul pe care-l cuprinde, este următorul, extras din *Reversul istoriei contemporane*:

„*Sfera* în care trăia avu o acțiune pozitivă asupra lui Godefroid. Legea care guvernează natura fizică cu privire la *influența mediilor atmosferice* asupra condiției ființelor ce se dezvoltă într-însele guvernează în aceeași măsură și natura morală... Îl cuprinse dorința de a-i imita pe acești eroi necunoscuți" (20).

În exemplul precedent, mediul atmosferic este constituit de o asociație de binefacere. Influența exercitată asupra voinței personajului central este deci o influență bună căreia merită să ne alăturăm. Altfel stau însă lucrurile cu cealaltă poveste despre asociație, anume *Povestea celor treisprezece*. Treisprezece tineri își unesc în taină forțele pentru a exercita asupra societății o puternică acțiune. De la periferia unde se ascund, ei lansează un fascicol convergent de energii pînă la centrul activității ce constituie obiectul comun al dorințelor lor. Balzac a fost întotdeauna obsedat de ideea unei uriașe societăți secrete, stăpînă posibilă asupra lumii prin înglobarea acesteia în rețeaua voințelor sale. În același sens a scris chiar o *Istorie a Iezuiților*. Dacă într-adevăr lumea este un ansamblu de forțe și dacă specificul forțelor este de a tinde către scopuri, cea mai eficace dintre toate combinațiile posibile este aceea în care forțe diferite se adună pentru a-și îndrepta eforturile către unul și același scop. Cumulul orientat al energiilor ajunge la rezultatul (cel mai) hotărîtor: „Acolo unde voi vedeți corpuri, spune Balzac, eu văd forțe care tind unele către altele printr-o mișcare generatoare... Viața lumilor este *atrasă către centre* de către o aspirație lacomă, așa cum foamea este

aceea care vă împinge să vă hrăniți" (21). Și în altă parte : „Totul aici pe pămînt își are virtutea, adică forța sa... Aceste forțe corespund unele cu celelalte, *sînt îndreptate către centre*" (22). În mulțimea mișcărilor ce compun universul balzacian, se stabilește o grupare naturală. Forțele se asociază pentru că obiectul lor este unul și același. Jur împrejurul unuia și aceluiași punct de atracție, forțele se rotesc și se amalgamează formînd o masă periferică continuă care învăluie centrul și presează asupră-i. Dar atunci se ridică problema morală. Într-adevăr, ce se întîmplă dacă, în loc de a fi, precum în *Reversul istoriei contemporane*, o societate bună, o societate de binefacere sau, precum în *Povestea celor treisprezece*, o societate în sine nici rea nici bună, asociația de voințe convergente este o societate dăunătoare, destructivă pentru cei asupra cărora își exercită puterea ? Atunci mișcarea apare ca o coaliție a celor puternici împotriva celor slabi, ca o organizare de voințe acaparatoare îndreptată împotriva unor indivizi sortiți a fi spoliați și zdrobiți. Aceasta este combinația descrisă de Balzac în cîteva din cele mai faimoase romane ale sale. De exemplu, povestea vărului Pons :

„Hazardul a hotărît ca totul în această lume să fie împotriva bietului muzician. Avalanșa care se prăvălea peste el trebuia să conțină totul : camera deputaților, familia, străinii, puternicii, slabii, nevinovații" (23).

Asemenea și povestea din *Țăranii*, a generalului de Montcornet contra căruia se ridică întreg ținutul.

„Gîndiți-vă că o astfel de coaliție a unui întreg canton și unui mic oraș împotriva unui bătrîn general, ... a fost nu o dată aceea a unor întregi departamente pornite împotriva oamenilor care le vroiau binele. Aceeași coaliție amenință neîncetat pe omul de geniu, pe marele politician pe mare agronom, în sfîrșit, pe toți inovatorii !" (24).

„Nu trebuie oare să dejucăm permanenta conspirație a răului ?" scrie într-altă parte Balzac (25). Conspirație, coaliție, ansamblul lăcomiilor se constituie lesne într-o asociație de forțe tinzînd către unul și același scop. Aproape în fiecare roman al lui Balzac, în jurul unei fi-

guri care este deopotrivă victimă și obiect de invidie, se alcătuiește un cerc de voințe hrăpărețe, ca de exemplu în romanul *Fata bătrînă*, către al cărui centru uman „*convergeau* atîtea interese" (26). Balzac zugrăvește admirabil ceea ce el însuși numește „sentimentele colective" (27), acelea care își exercită din toate părțile și simultan acțiunea, începînd de la o circumferință și îndreptîndu-se către un centru. Tot atît de admirabil zugrăvește și cotropirea acestui centru, condamnat de dinamica socială a încercuirii care impune ca o coaliție să fie mai puternică decît un individ izolat.

Slăbiciunii inerente oricărei ființe încercuite de societate, i se adaugă slăbiciunea inerentă propriei naturi. Căci, așediat de societate și totuși constrîns să-și caute într-însa distracțiile și hrana, omul, spune Balzac „este obligat să meargă în continuu *de la centru la toate punctele circumferinței*; el are mii de patimi, mii de idei și există atîta disproporție între baza și extinderea operațiilor sale încît în fiece clipă el se află prins în flagrant delict de slăbiciune" (28). Dar presupunînd, pe de altă parte, că individul, în loc de mii de patimi, n-ar avea decît una singură, această periculoasă concentrare a tuturor intereselor sale poate și ea să-i fie dușmanului prilej de a-l nimeri într-un punct vulnerabil;

„Concentrați asupra unui singur *punct dat* cîteva idei violente, veți vedea că un om poate fi omorît de acestea ca și cum ar primi o lovitură de pumnal (29)".

„Capricios și asemenea, întru aceasta, chimiei moderne, care rezumă creațiunea într-un gaz, oare sufletul nu pregătește și el otrăvuri cumplite prin rapida *concentrare* a plăcerilor, forțelor sau ideilor sale? Oare nu pier atîția oameni fulgerați de cîte un acid moral răspîndit brusc în ființa lor interioară?" (30)

Gîndirea deci este o armă și o otravă. Este, spune Balzac, un fluid care „*prin afluxul într-un singur punct*, acționează ca o butelie de Leyda, și poate aduce moartea" (31).

Acest punct unde forța afluează și dă lovitura mortală, este chiar centrul vital al ființei : „ceea ce numim suflet, spune Balzac, (este) *punctul geometric la care ajung drumurile* parcurse de senzațiile noastre“ (32). Aceleași drumuri însă pe care apusă, pe care se apropie și dușmanul. Omul în societate este deci de două ori vulnerabil ; pentru că el este ca o zonă asediată în interiorul unui ținut ostil ; și de asemenea pentru că propriile pasiuni îl fac să-și deschidă porțile de apărare, dezvăluind uneori punctul slab asupra căruia atacantul își va concentra efortul.

Totuși, Balzac nu reprezintă totdeauna conflictul între societatea înconjurătoare și individualitatea centrală sub forma unei distrugeri imediate a acesteia. Dacă pentru el viața este prin esență o luptă între două tendințe, nu e nimerit ca una să fie învinsă prea curînd de către cealaltă și orice comedie sau tragedie socială să se reducă la subjugarea omului de către mediul unde viețuiește. Căci, în acest caz, n-ar mai exista pînă la urmă nici luptă și în consecință, nici viață. Trebuie, dimpotrivă, ca romancierul să confere energiilor dușmane o forță aproape egală întru apărare ca și întru atac. Ființa individuală nu este totdeauna strivită de societate. Se întîmplă uneori chiar ca prima s-o strivească pe cea de-a doua. Individul dispune într-adevăr de mari resurse acumulate în perioadele de liniște și la care poate recurge în momentele de pericol. Dacă ființa balzaciană își pierde adesea tăria lăsînd patimile să o poarte de la centru către toate punctele circumferinței, adeseori ea se și întărește prin abstinență, economie de gînduri și dorinți, prin ceea ce Balzac numește „*concentrarea* forțelor interioare“ (33). Naturile cele mai rezistente sînt, după Balzac : „naturile virgine“ : „virginitatea, ca toate monstruozitățile, posedă bogății deosebite, măreții copleșitoare. Viața, ale cărei forțe sînt economisite, a căpătat la individul virgin o calitate de rezistență și de durată incalculabilă“ (34). Fixitatea morală și fizică, viața contemplativă, nevoile reduse, absența oricărei patimi constituie pentru Balzac un soi de stare ini-

ţială a fiinţei. Tezaurizîndu-şi forţele şi necomercializîndu-le, adunîndu-se în centru, netrăind, dacă se poate spune astfel, decît o existenţă virtuală şi punctuală, aceasta este aidoma unui arc încordat, dar gata să se destindă cu violenţă atunci cînd trebuie.

„O deducţie simplă şi logică a principiilor sale îi arătase că Voinţa este în stare, printr-o mişcare exclusiv contractilă a fiinţei interioare, să se adune toată la un loc; apoi, printr-o altă mişcare, să fie proiectată în afară (35).

„Oare nu există suflete ce caută să-şi *concentreze* forţele într-o îndelungă tăcere pentru ca apoi să iasă dintr-însa apte de a cîrmui lumea prin Cuvînt sau prin Acţiune“ ? (36).

Dar această concentrare silenţioasă nu este decît o stare primă şi virtuală, forţa este potenţială şi nu în act. Invers, aflăm la Balzac nenumărate pasaje unde putem surprinde trecerea cîteodată fulgerătoare de la potenţialitate la act, concentrarea acum devenită activă a tuturor energiilor fiinţei asupra unui obiect anume, un obiect al dorinţei :

„Cu cîtă violenţă urcară dorinţele mele pînă la ea ! Dacă în decursul zilelor precedente universul se lărgise pentru mine, într-o singură noapte el căpătă *un centru*. De ea se agăţară toate vrerile şi ambiţiile mele (37).

„În aceste clipe, viaţa mea întreagă, gîndurile mele, forţele mele se contopesc, se unesc în ceea ce eu numesc o dorinţă...“ (38).

Uneori această concentrare se petrece într-o fiinţă de geniu :

„Să-ţi studiem situaţia : eşti tînăr, însuşirile tale sînt mari şi frumoase, forţa lor este incalculabilă şi le-ai îndreptat pe toate către un singur scop, *către un punct*, acumulate...“ (39).

Alteori această, concentrare se petrece într-o fiinţă frustă ; dar rezultatul este acelaşi :

„Fenomenul explicat mai sus al *concentrării forţelor morale* la toţi oamenii de rînd care, necheltuindu-şi însu-

şirile inteligenţei, aşa cum fac oamenii de lume, printr-o întrebuinţare zilnică, le găsesc puternice şi tari în momentul în care acţionează în mintea lor această armă temută numită *ideea fixă*, acest fenomen deci s-a manifestat la a lui Cibot într-un grad superior. Aşa cum ideea fixă produce miracolele evadărilor şi ale sentimentului, această portăreasă întărită de lăcomia de bani deveni tot atît de puternică, ca un Nuncingen încolţit, tot atît de spirituală îndărătul prostiei ei ca seducătorul La Palférine" (40).

Astfel, fără nici o tranziţie, într-o clipă fără durată dar care cel mai adesea devine hotărîtoare pentru restul existenţei, fixaţia dorinţei produce în personajul balzacian o concentrare de un tip cu totul diferit de cel precedent. Căci nu mai este vorba acum de o acumulare lentă de forte încă neîntrebuinţate, ci de orientarea lor bruscă şi totală către un nou punct în jurul căruia se organizează întreaga viaţă :

„...*Sălbaticul şi copilul fac să conveargă toate razele sferei în care trăiesc către o dorinţă ;* viaţa lor este monofilă şi puterea le stă în prodigioasa unitate a acţiunilor lor" (41).

Forţa individului este deci direct proporţională cu unitatea sa de acţiune ; iar această unitate este înfăţişată de Balzac sub forma unei sfere ale cărei raze, respectiv diferitele însuşiri ale sufletului sau varietatea situaţiilor în care se găseşte fiinţa, se raportează la unul şi acelaşi centru, anume obiectul dorinţei. Sfera sufletului este un corp solid care, din toate punctele-i periferice, proiectează către punctul central median, linii convergente egale între ele. Aceasta este structura proprie faimoşilor monomani balzacieni. Balthasar Claës, Hulot, Grandet şi atîtea alte personaje din Comedia Umană sînt construite asemenea spiţelor unei roţi împlîntate în butucul central. Din orice punct de perspectivă le-am privi, în orice loc al existenţei lor le-am observa, ele apar întotdeauna orientate către unul şi acelaşi obiect căutîndu-şi unitatea în unul şi acelaşi punct de convergenţă.

Ceea ce se manifestă astfel nu este numai unitatea de structură, ci și intensitatea forței lor. Reduși la un singur mobil de existență, punîndu-și toate activitățile în slujba unei singure dorinți, monomanii balzacieni ajung prin concentrare la o multiplicare aproape nesfîrșită a energiei vitale :

„Mi se pare deci dovedit că sub înrîurirea pasiunii, care este voința *adunată într-un punct* și ajunsă la incalculabile cantități de forță animală, aidoma tuturor diferențelor de forțe electrice, omul poate să-și concentreze întreaga vitalitate, fie pentru atac, fie pentru rezistență... (42).

„*Concentrarea forțelor morale* prin orice mijloc, le conferă o bătaie *înzecită*“ (43).

La Balzac, această concentrare activă se realizează rareori în mod artificial, în sensul de a fi produsă prin acțiunea unui excitant. Astfel, zice Balzac, „opiumul absoarbe toate puterile omenești, *le adună într-un punct*, le strînge la un loc, le ridică la pătrat, la cub, la nu știu ce putere, conferă ființei întregi o creațiune în vid“. (44).

Dar Balzac nu se interesează deloc de creațiile în vid. Ceea ce îl interesează, sînt creațiile sau proiecțiile în plin. Opiumul nu permite decît o vană dilatare în spațiile imaginare. E întru totul preferabilă o lume de presiuni, de acțiuni și reacțiuni. Cînd în universul balzacian o ființă se află în pericol de moarte, ea își adună de îndată forțele, se înstăpînește asupra unor resurse fizice și mentale nebănuite pînă atunci, și opune amenințării înconjurătoare o putere de rezistență sau de contra-atac aproape asemănătoare :

„Pericolul maxim are (...) asupra sufletului o acțiune tot atît de teribilă ca aceea a puternicilor reactivi asupra corpului. Este o baterie Volta morală. Poate nu e departe ziua cînd se va afla modul în care sentimental poate fi condensat chimic pînă la un fluid, asemănător cred cu al electricității... Această femeie abătută și nedormită, această ducesă, atît de năzuroasă întrucît privește îmbrăcă-

mintea, va regăsi forța unei leoaice încolțite și prezența de spirit a unui general în mijlocul bătăliei." (45).

Presiunea înconjurătoare joacă deci rolul unui reactiv. Mișcării concentrice care se restrînge asupra centrului încercuit i se opune mișcare inversă, excentrică, prin care ființa amenințată trece la atac și respinge pe invadator. Este ceea ce se întîmplă în *Vărul Pons*, unde vedem cum dintr-o dată bătrînul muzician muribund, spoliat, ca și strivit sub povara lăcomiilor, se ridică din patul lui de bolnav și cu o energie a trupului și a spiritului nemăsurată față de starea sa precedentă, pornește împotriva dușmanilor săi o ofensivă încununată cîtva timp de succes.

Acestea sînt, în Comedia Umană, răsturnările de direcție produse de dinamica voinței. „Sufletul pierde în *forță centripetă* ceea ce cîștigă în *forța centrifugă*" (46), și invers. Sufletul nu posedă forță centrifugă decît în măsura în care el se condensează în prealabil prin forța centripetă. Puterea de desfășurare depinde de puterea de repliere. Numai cînd o ființă este în stare a se concentra într-un punct de forță, ea poate, după aceea, să proiecteze această forță în afară, să treacă, prin acțiuni, din centru la periferie, să se transforme într-o sferă de activitate ce se lărgește progresiv jur împrejurul ei.

Toți voluntarii, adică toate ființele puternice, la Balzac, sînt în stare de această dublă mișcare de repliere și de difuzare. Louis Lambert este un tip caracteristic în acest sens :

„Lambert avea în anume momente darul de a chema la sine puteri extraordinare, și de a-și concentra forțele asupra *unui punct dat* pentru a le proiecta (47).

„... Nimic nu rezistă acestei puteri atunci cînd un om se obișnuiește să o *concentreze*, să o mînuiască în totalitatea ei, să proiecteze neîncetat asupra sufletelor fasciculul acestei mase fluide" (48).

Putem deci deosebi în romanul balzacian o formă de compoziție exact opusă romanului de conspirație. Cel de-al doilea descrie un proces de comprimare, primul un proces de difuzare și de decomprimare. Nimic mai evi-

dent în Comedia Umană decît proiectarea forței individuale, înzecită prin concentrare. Toți marii ambițioși și pătimași din opera lui Balzac au fost invariabil reprezentați ca emițînd în jurul lor un fluid mesmeric, o energie perturbatoare și dominatoare ale cărei efecte și cîmp de acțiune cresc neîncetat. În general, la început, este afectată propria lor viață mentală și fizică, apoi cei ce se află în imediata lor apropiere, soție, copii, amantă sau prieteni ; urmează cunoștințele, ansamblul social în al cărui centru stau ; pentru ca în sfîrșit voința lor să sfărîme tiparele și întreaga societate să devină un cîmp stăpînit și parcurs de activitatea lor :

„Am hotărît că omul poate proiecta în afară, prin toate acțiunile datorate mișcării sale, o anume cantitate de forță care trebuie să producă un efect oarecare în *sfera sa de activitate*...

„Într-adevăr, dacă, așa cum a afirmat cel mai strălucit geniu analitic, geometrul care a ascultat cel mai atent la ușile sanctuarului, un glonte de pistol tras pe malul Mediteranei stîrnește o mișcare ce se face simțită pînă pe coastele Chinei, nu este oare probabil că, dacă noi proiectăm în afara noastră o profuziune de forțe, să fie necesar ori să modificăm împrejuru-ne condițiile atmosferei, ori să influențăm în mod necesar, prin efectele acestei forțe vii ce-și cere locul, ființele și lucrurile de care sîntem *înconjurați ?* (49).

„Astfel întreaga forță a unui om trebuia să aibă proprietatea de a acționa asupra celorlalți, și de a-i pătrunde de o esență străină lor, în caz că ei nu se apărau împotriva acestei agresiuni“ (50).

Rolurile sînt deci inversate. Lumea înconjurătoare se află acum în defensivă, iar agresorul este individul izolat. În romanul balzacian, fiecare ființă umană se poate constitui dintr-o dată ca putere activă și agresivă, determinînd în jurul ei o serie nesfîrșită de efecte. Iar acestea sînt, cînd monstruos de evidente, din cauza violenței și a scării aproape cosmice la care se desfășoară, cînd, dimpotrivă, se succed în mod insidios și aproape invizibil,

tinzînd însă pînă la urmă spre aceeași universalitate ; căci, după cum se știe, într-o lume în care totul se înlănțuie și se comprimă, o mișcare generată pe malul Mediteranei se propagă pînă pe coastele Chinei, adică în întregul univers. Fiecare dorință a noastră, oricît de neconvins am exprima-o, dezlănțuie unde care se propagă la nesfîrșit. Chiar fără să vrem acționăm asupra lumii. Ne revărsăm sufletul într-însa, astfel determinînd-o și imprimîndu-i propria noastră imagine :

„Oare nu ne imprimăm moravurile, gîndirea asupra tot ce ne înconjoară... ?“ (51)

Le imprimăm prin acțiunile, cuvintele, gesturile noastre, chiar printr-o simplă mișcare a mîinii :

„O mînă nu ține numai de trup, ea exprimă și continuă un gînd...“ (52).

„Mîna transpiră viață, și pretutindeni unde se așază, ea lasă urmele unei puteri magice. ... Mai mult decît oricare altă parte a corpului, ea răspîndește fluidele nervoase sau acea substanță necunoscută pe care sîntem nevoiți, în lipsa unui alt termen, s-o numim voință...“ (53).

Expansiunea implică deci deopotrivă expresie și impresie. Omul își proiectează într-adevăr amprenta dincolo de el însuși în lumea exterioară. El scrie în atmosfera înconjurătoare povestea dorințelor sale :

„După cum corpurile se poiectează aievea în atmosferă lăsînd să stăruie într-însa acel spectru prins de daghereotipul care-l fixează în trecere ; tot astfel ideile, creații reale și active, *se imprimă* în ceea ce *trebuie să numim atmosfera lumii spirituale,* produc efecte și trăiesc într-însa o existență spectrală“ (54).

Efecte comparabile, odată mai mult, cu cercurile succesive imprimate pe suprafața apei de piatra azvîrlită într-un iaz. De exemplu, izbucnirea dragostei este un șoc care se comunică, își trimite vibrațiile în dubla întindere a timpului și a spațiului, își imprimă urma într-un cîmp circular în necurmată creștere :

„Amîndoi, în această scurtă clipă, au fost zguduiți de una din acele comoții puternice ale cărei efecte asupra sufletului se pot compara cu efectele produse de o piatră azvîrlită în fundul lacului. Reflecțiile cele mai duioase se nasc și se succed, nelămurite, înmiite, fără țintă, tulburînd inima, *aidoma cutelor circulare care încrețesc îndelung unda pornind din punctul unde a căzut piatra*" (55).

În acest pasaj, dilatarea apare ca fiind încă întru totul interioară. Emoția se propagă de la centru spre circumferință, într-un spațiu spiritual cunoscut numai de cei ce se iubesc. Dar de cele mai multe ori, Balzac nu se mulțumește să descrie o efuziune conținută pe de-a-ntregul în interior. S-ar părea că, la el, mișcarea sensibilă trebuie aproape întotdeauna să depășească granița dintre vizibil și invizibil, dintre interioritate și exterioritate. Lărgindu-și cercul efectelor, emoția trece dincolo de limita corpurilor și se manifestă jur împrejurul lor, în afară, sub forma unui nimb :

„Niciodată o întîlnire nu-i stîrnise mai mult simțurile, nu-i descoperise voluptăți mai îndrăznețe, nu făcuse ca dragostea să țîșnească cu mai multă putere din centrul său pentru a se *răspîndi, aidoma unei atmosfere jur împrejurul unui om*" (56).

Aici, atmosfera nu este, ca mai sus, un mediu înconjurător care, din exterior, modelează ființele ce-o locuiesc. Ci lucrurile se petrec exact invers. Omul, cauză și centru al propriilor sale emoții, creează în jurul său propria atmosferă. Lucru de care Balzac își dă perfect seama :

„...Să recunoaștem că dacă *mediile atmosferice* au o influență asupra omului, cu atît mai mult se cuvine ca omul la rîndul său să aibă o influență asupra imaginației semenilor lui, în funcție de cantitatea mai mare sau mai mică de vigoare și de putere cu care el își proiectează voința ce produce *o adevărată atmosferă în jurul său*" (57).

Or, dacă individul proiectează o anume atmosferă jur-împrejurul său, aceasta trebuie să fie perceptibilă și pentru ceilalți. Ea trebuie să formeze în aer un soi de glob luminos care-l înfășoară pe cel ce o emană și devine vizi-

bil pentru spectator. Multe pasaje din Balzac subliniază această vizibilitate a aurei sferice răspîndite de către individul dominat de patimă :

„De unde vine acea *flacără care radiază* în jurul unei femei îndrăgostite ? (58).

„Ea revărsă (în muzica pe care o cînta) sentimentele ce-o răscoleau. Printr-o interpretare visătoare și totdeodată suavă, sufletul ei vorbea către sufletul tînărului bărbat și-l învăluia ca într-un *nor*, în idei aproape vizibile (59).

„Acele idei care adesea plutesc ca un *abur* jur-împrejurul sufletelor... (60).

„O grație nespusă, un farmec de negrăit, ușor ca aerul, pătrunzător ca focul, blînd ca o binefacere, se răspîndeau asupra acestei scene de dragoste ; un fel de *nor* ceresc îi înconjura... S-ar fi zis că în jurul (celor mai mici lucruri) domnea acea *aură* care-i înconjoară pe locuitorii cerurilor atunci cînd coboară pe pămînt... (61).

„Lucrul tău de mînă, foarfecile, coșulețul îmi păreau *înconjurate de o lumină supranaturală* care radia din fiecare părticică a ființei tale, formînd un *nor* ușor (62).

„Fiecare gest al tinerei fete dădea un plus de farmec viziunii mele ; ea părea că se mișcă într-o *atmosferă luminoasă*, și cel mai mic gest al ei clintea unghiul acestei lumini“ (63).

Ființa balzaciană este deci în stare să difuzeze în jurul ei o flacără, un nor, o atmosferă luminoasă. Ea este, cum spune Balzac :

„un biet licurici, care fără știrea lui, răspîndește lumina prin toți porii. El se mișcă într-o *sferă strălucitoare* unde orice efort provoacă o zdruncinare a luminii și îi desenează mișcările prin lungi trăsături de foc“ (64).

Printre nenumăratele exemple ale acestei ciudate difuzări luminoase cu care, precum îngerii lui Swedenborg, personajele balzaciene au capacitate de a se înconjura, cel mai izbitor este al lui Moș Goriot, în clipa cînd lui Rastignac îi este dezvăluită în toată amploarea ei, dragostea părintească a bătrînului. În acea clipă, el străluBCU

ceşte în mii de focuri care sînt nu numai perceptibile interlocutorului, dar îl şi influenţează şi propagă în acesta emoţia ce le asigură strălucirea, prin acea putere de contaminare a sentimentelor a cărei imensă acţiune de amplificare este atît de bine descrisă de Balzac :

„Moş Goriot era sublim. Niciodată Eugène nu-l văzuse astfel străluminat de focurile pasiunii sale părinteşti. Un lucru demn de remarcat este puterea de difuzare a sentimentelor. Oricît de grosolană ar fi o fiinţă, de îndată ce exprimă un efect puternic şi adevărat, ea exală un fluid special care îi modifică fizionomia, îi însufleţeşte gestul, îi colorează vocea. Adeseori sub impulsul pasiunii, fiinţa cea mai tîmpă atinge cea mai înaltă elocvenţă în exprimarea ideii, ba chiar în limbaj, şi pare a se mişca *într-o sferă luminoasă*. Era în acele momente în vocea, în gesturile acelui moşulică, puterea de comunicare ce caracterizează pe actorul de geniu. Dar sentimentele noastre frumoase nu sînt oare poeme ale voinţei ?“ (65).

În desfăşurarea ei sferică, voinţa, fluid luminos, pătrunde şi influenţează deci voinţele mai puţin puternice. Fiinţa pătimaşă nu se răspîndeşte numai în spaţiile înconjurătoare. Ea îşi şi comunică pasiunea. Întreaga operă a lui Balzac este plină de asemenea extinderi ale puterii afective.

Dar extinderea de care este vorba aci nu este proprie numai unei emoţii. Ci este, aproape întotdeauna, deopotrivă extinderea voinţei însăşi : „Simţeam în mine, spune medicul de ţară, o nelămurită nevoie de expansiune... Gustasem din crudele plăceri ale maternităţii, am hotărît aşadar, să mă dăruiesc lor pe de-a-ntregul, să împlinesc acest sentiment într-o *sferă mai extinsă* decît aceea a mamelor, să devin o soră de caritate pentru un întreg ţinut. Îmi place nespus, cînd întind mîna, să semăn fericirea şi bucuria...“ (66).

Iată un exemplu de voinţă care se răspîndeşte prin binefaceri. Mai frecvent însă, Balzac descrie mişcarea prin care o voinţă răufăcătoare îşi poate extinde dominaţia. Aşa, de exemplu, pasajul din *Femeia de treizeci de ani*,

unde un criminal, numai aruncîndu-și privirea asupra unei familii, pune stăpînire pe cugete și inimi : „Deodată... acea nedesluşită putere de dominație care, probabil fără chiar ca acesta să-și dea seama, își avea în străin deopotrivă sursa și efectul, *se răspîndi în jurul lui* cu rapiditatea progresivă a unei inundații“ (67).

Dar, fie el criminal sau binefăcător, personajul balzacian, chiar extinzînd în juru-i puterea acțiunii sale, rămîne neîncetat în centru. El dirijează piesa de la distanță : „A manevra cu dibăcie patimile oamenilor sau ale femeilor ca pe niște resorturi pe care le pui în mișcare spre folosul Statului, a dispune fiecare piesă la locul ei în această mare mașinărie pe care o numim o cîrmuire, și a-ți face o plăcere din a închide într-însa cele mai nestăpînite sentimente ca pe niște arcuri pe care apoi să te distrezi a le supraveghea, nu înseamnă oare a crea, și aidoma lui Dumnezeu, a te situa în *centrul universului ?*“ (68).

Asemenea lui Corentin sau lui Vautrin, ființa balzaciană își are sediul de predilecție în centrul unei lumi unde voința ei radiază. Ea se află deopotrivă, prin concentrare, într-un punct fără întindere, iar prin proiectare, pretutindeni unde se întind razele sale. Astfel Goriot este acolo unde se află, adică la Pensiunea Vauquer, și în același timp, pretutindeni unde îl transportă dragostea pentru fiicele sale :

„— Vrei să-ți spun un lucru ciudat ? Ei bine, cînd am devenit tată, l-am înțeles pe Dumnezeu. El este *întreg pretutindeni,* pentru că din el a ieșit creațiunea. Domnule, așa sînt eu cu fiicele mele“ (69).

După cum Goriot este întreg pretutindeni unde se află fetele lui, tot astfel este Balzac în întregu-i pretutindeni unde se află creaturile minții sale. El este cel care-și întovărășește propriul verb, se răspîndește împreună cu acesta în spațiile ce le însuflețește, participă la toate existențele din ce în ce mai numeroase și mai îndepărtate pe care le face să graviteze în universul său. Și tot el este acela care-și umflă propriul verb, propriul

text ca pe un balon. Asemenea spiritului angelic descris în *Séraphita*, Balzac „dispune de mișcare și se asociază la tot prin *ubicuitate*“ (70). Asemenea planetelor și sateliților unei lumi solare dispuse în cercuri și epicicluri, multiplele chipuri ale Comediei Umane sînt luminate de un proiector central care proiectează imediat asupră-le propria lumină și energie, oricare ar fi distanța și diferențele de natură ce despart creaturile de puterea creatoare. Fiecare din aceste planete constituie o sferă aparte avîndu-și propriul centru și propria lege. Dar toate sferele sînt grupate și menținute în mișcare prin voința unui pivot unic :

„Fiecare lume avea *un centru către care* tindeau toate punctele de pe sfera sa... Diferitele părți ale Infinitului (alcătuiau) o melodie vie ; și de fiecare dată cînd acordul se făcea simțit ca o imensă respirație, lumile antrenate de această mișcare unanimă se închinau Ființei imense care, *din centrul său de nepătruns, făcea să iasă totul și readucea totul la sine*“ (71).

Acest centru de nepătruns al Cosmosului, care face să iasă totul din sine și readuce totul la sine, este, pînă la urmă, geniul însuși al lui Balzac. Balzac nu se mulțumește să desfășoare jur-împrejuru-i Comedia Umană, ci o reflectă în el însuși, o concentrează în sine. Nu aflăm în opera lui numai o concentrație de forțe, ci și o concentrație de idei. Spiritul se constituie aici într-un centru intelectual unde tot ceea ce el cuprinde vine să-și afle unificarea. Este ceea ce Balzac numește (după cuvîntul latin speculum : oglindă) *specialitatea*, ceea ce, mai exact poate, s-ar putea numi *centralitatea* :

„Noi sîntem una dintre lucrările cele mai mărețe ale lui Dumnezeu. Nu ne-a dăruit el oare însușirea de a reflecta natura, de a o *concentra* în noi prin gîndire ?“ (72).

Pentru a fi desăvîrșit, „poetul trebuie să fie *centrul inteligent* al tuturor lucrurilor, el trebuie să rezume în sine luminoasele sinteze ale tuturor cunoștințelor umane (73).

„Aceia sînt suveranii artei, ei poartă într-înșii o oglindă în care natura se reflectă pînă în cele mai mărunte detalii (74).

„Specialitatea constă în a vedea lucrurile lumii materiale ca și pe cele ale lumii spirituale în ramificațiile lor originare și consecvențiale" (75).

Și mai presus de toate acest pasaj, unde simbolul balzacian al centrului și al cercului își găsește expresia cea mai completă:

„Trebuie... să posezi acel mod de-a privi care face *ca fenomenele să conveargă către un centru*, acea logică care le *orînduiește* radiar, acea perspicacitate care vede și deduce; acea încetineală îngăduind să nu descoperi niciodată *unul singur dintre punctele cercului* fără a le observa totodată pe celelalte, și acea promptitudine ce duce dintr-un singur salt de la cap la picioare" (76).

Pentru a întrebuința expresia lui Leibniz, repetată fără încetare de Balzac, acesta se constituie deci, sau își constituie opera, ca o... *„oglindă concentrică"*. Universul se reflectă și se absoarbe într-însa. Cercul se află în punct, punctul în cerc. Departe de a fi numai o „vîltoare de interese" și un vîrtej de mișcări dezordonate, opera balzaciană se prezintă ca expansiunea unui centru către o periferie, și totodată concentrarea acestei periferii în centru. Este o mișcare necontenită, dar „expansibilă și contractibilă" (77). Ceea ce vedem noi într-însa este, cu cuvintele lui Balzac, „forța despotică cu care un spirit ne poate constrînge să suportăm efectele unei optici misterioase ce sporește, micșorează, exaltă creația" (78). Căci „sufletul posedă puterea necunoscută atît de a extinde cît și de a restrînge spațiul" (79).

Așadar, Balzac afirmă neîncetat, direct sau indirect, principiul centralității, dominantă în opera sa. În Introducerea la ale sale *Studii de moravuri*, scrisă sub înrîurirea lui Davin, cititorul este prevenit că în final va descoperi în aceste *Studii* „o legătură ce le va face pe toate *să conveargă într-un centru luminos*" (80). Criticînd lucrarea *Brutus* a lui Lethière, Balzac se bucură

să afle în paginile ei o activitate multiplă" *tinzînd către acel centru* numit unitate, și fără de care nu există operă" (81). În sfîrșit în *César Birotteau*, al cărui plan a fost construit după tiparul Simfoniei în *ut* a lui Beethoven, întreaga acțiune este dispusă de romancier în jurul unui episod central corespunzînd exact ultimei părți a simfoniei beethoveniene. Este vorba de episodul balului lui Birotteau :

„Cînd, după lîncedele pregătiri ale sublimului vrăjitor atît de bine înțeles de Habeneck, un gest al entuziastului dirijor ridică bogata cortină a acestui decor, chemînd cu o mișcare de arcuș uluitorul motiv *către care converg toate forțele muzicale*, poeții a căror inimă palpită în acea clipă vor înțelege că balul producea în viața lui Birotteau efectul pe care îl produce asupra sufletelor lor acest motiv rodnic, căruia simfonia în *ut* îi datorează probabil supremația asupra strălucitelor sale surori" (82).

Romanul balzacian este deci o mișcare (în sens muzical), dar o mișcare ordonată. El pleacă dintr-un punct și se întoarce într-un punct. Desfășoară o viață, sau un ansamblu de vieți care, ieșind dintr-un centru și propagîndu-se în jurul centrului, se întoarce în centru. Caută să stabilească acordul perfect despre care vorbește în *Massimilla Doni* un amator de muzică. Acest acord „ne duce și mai departe spre *centrul vieții*, pe talazurile fluviului elementelor care trezesc voluptățile și *îl poartă pe om pînă în mijlocul sferei luminoase unde gîndirea lui poate convoca întregul univers*" (83).

Realizînd convergența în centru a tuturor elementelor universului său, opera balzaciană dobîndește pînă la urmă o extraordinară unitate, ba chiar o pură abstracție. Printr-o paradoxală răsturnare a desfășurării sale în vasta sferă a concretului, romanul lui Balzac tinde, pe de altă parte, să se rarefieze, să sărăcească, să se restrîngă,

să nu mai constituie, în mijlocul sferei luminoase a realității ce o creează, decît principiul central abstract căruia imaginile periferice nu îi sînt decît efectul și reflexul. Totul se rezoarbe în principii, totul nu mai este decît rezultanta previzibilă a unei idei unice, pînă la urmă singura importantă :

„Există un principiu prim ! Să-l surprindem în punctul unde acționează asupra lui însuși, unde este unul, unde este principiu înainte de a fi creatură, cauză înainte de a fi efect, și îl vom vedea ca absolut, fără chip, susceptibil de a îmbrăca toate formele în care îl vedem învesmîntat" (84).

Prinzînd mișcarea în punctul său prim, riscăm pînă la urmă să nu mai prindem mișcarea, ci numai punctul. Cauză încă fără efect, principiu încă fără figură, *Unul* absolut este Dumnezeul plotinian căruia gîndirea lui Balzac tinde să i se identifice. Dar Dumnezeul lui Plotin nu este un Dumnezeu cu adevărat creator. Dacă lumea emană din el, această emanație are, la limita ei ultimă, atît de puțină importanță, ba chiar atît de puțină realitate încît este nesubstanțială ca și un vis. Pînă la urmă nu mai rămîne decît un principiu fără figură, un Dumnezeu fără univers, un punct central fără periferie, fără radiație, fără spațiu. Este adevărat că „abstracția conține o întreagă natură în germene" (85). Dar tocmai că această natură nu este decît în germene, virtuală, nu există. Cînd deci Balzac ajunge, cum de altfel o și face uneori, la punctul extrem al demonstrației sale, care constă în a reduce totul la principiul central și cauzal, la punctul de unde decurg toate liniile, dar și unde toate liniile dispar, el înlocuiește minunata dezvoltare circulară a figurilor concrete ce forfotesc în Comedia Umană, prin contrariu, adică prin absorbirea lor într-un punct unde nu mai există nimic, și care nu este nimic.

NOTE

1. *Des artistes* (Despre artiști), *Œuvers diverses* (O. D. Opere diverse), Conard, I, 356.
2. *Introduction aux Etudes philosophiques*, par Davin (Introducere la Studiile filosofice, de Davin).
3. *La Fille aux yeux d'or* (Fata cu ochii de aur), ediția întîi.
4. *La Fille aux yeux d'or*, „Œuvres" (O. — Opere), Conard, 13, 321.
5. *Ursule Mirouët*, *O.*, 8, 68.
6. *Catéchisme social* (Catehism social), *O. D.*, 3, 691.
7. *Théorie de la démarche* (Teoria mersului), *O. D.*, 2, 642.
8. *Séraphita*, *O.*, 31, 184.
9. *Une Fille d'Eve* (O fiică a Evei), *O.*, 4, 92.
10. *Louis Lambert*, *O.*, 31, 170.
11. *Ursule Mirouët*, *O.*, 8, 67.
12. *Z. Marcas*, *O.*, 21, 404.
13. *Les Proscrits* (Proscrișii), *O.*, 31, 24.
14. *Traité de la vie élégante* (Tratat despre viața elegantă), *O. D.*, 2, 170.
15. *Louis Lambert*, *O.*, 31, 123.
16. *Comte rendu du Traité de la lumière de Herschell* (Recenzia Tratatului despre lumină al lui Herschell), *O. D.*, 1, 366.
17. *Catéchisme social*, *O. D.*, 3, 695.
18. *Une Ténébreuse Affaire* (O afacere tenebroasă), *O.*, 21, 246.
19. *Les Employés* (Slujbașii), *O.*, 19, 119.
20. *L'Envers de l'histoire contemporaine* (Reversul istoriei contemporane), *O.*, 20, 294.
21. *Séraphita*, *O.*, 31, 298.
22. *Les Martyrs ignorés* (Martirii ignorați) *O. D.*, 3, 136.
23. *Le Cousin Pons* (Vărul Pons), *O.*, 18, 109.
24. *Les Paysans* (Țăranii), *O.*, 21, 181.
25. *L'Envers de l'histoire contemporaine*, *O.*, 20, 49.
26. *La Vieille Fille* (Fata bătrînă), *O.*, 10, 297.
27. *Louis Lambert*, ediția întîi.
28. *Théorie de la démarche*, *O. D.*, 2, 629.
29. *Les Martyrs ignorés*, *O. D.*, 3, 137.
30. *La Peau de chagrin* (Pielea de sagri), *O.*, 27, 24.

31. *Les Martyrs ignorés*, *O. D.*, 3, 137.
32. *Une heure de ma vie* (O oră din viața mea) în *La Femme auteur* (Autoarea), Grasset, 1950, 246.
33. *Maître Cornélius* (Jupîn Cornelius), *O.*, 29, 228.
34. *La Cousine Bette* (Verișoara Bette), *O.*, 17, 127.
35. *Louis Lambert*, *O.*, 31, 97.
36. *Louis Lambert*, *O.*, 31, 114.
37. *Le Lys dans la vallée* (Crinul din vale), *O.*, 26, 57.
38. *Louis Lambert*, *O.*, 31, 151.
39. *Sténie*, 132.
40. *Le Cousin Pons*, *O.*, 18, 139.
41. *Théorie de la démarche*, *O. D.*, 2, 629.
42. *Splendeurs et misères des courtisanes* (Strălucirea și suferințele curtezanelor), *O.*, 16, 143.
43. *L'Envers de l'histoire contemporaine*, *O.*, 20, 294.
44. *Voyage de Paris à Java* (Călătorie de la Paris în Java), *O. D.*, 2, 576.
45. *Splendeurs et misères des courtisanes*, *O.*, 16, 226.
46. *Théorie de la démarche*, *O. D.*, 2, 629.
47. *Louis Lambert*, *O.*, 31, 97.
48. *La Peau de chagrin*, *O.*, 27, 116.
49. *Théorie de la démarche*, *O. D.*, 2, 620—621.
50. *Louis Lambert*, *O.*, 31, 97.
51. *Traité de la vie élégante*, *O. D.*, 2, 168.
52. *Le Chef-d'œuvre inconnu* (Capodopera necunoscută) *O.*, 28, 9.
53. *Physiologie du mariage* (Fiziologia căsătoriei), *O.*, 32, 216.
54. *Le Cousin Pons*, *O.*, 18, 132.
55. *La Bourse* (Punga), *O.*, I, 143.
56. *La Fille aux yeux d'or*, *O.*, 13, 377.
57. *Physiologie du mariage* *O.*, 32, 152.
58. *Splendeurs et misères des courtisanes*, *O.*, 15, 21.
59. *Ursule Mirouët*, *O.*, 8, 151.
60. *La Fille aux yeux d'or*, *O.*, 13, 370.
61. *Clotilde de Lusignan*, 323.
62. *Sténie*, 154.
63. *Wan-Chlore*, 146.
64. *Physiologie du mariage*, *O.*, 32, 176.
65. *Le Père Goriot* (Moș Goriot), *O.*, 6, 358.

66. *Le Médecin de campagne* (Medicul de țară), *O.*, 24, 234—235.
67. *La Femme de trente ans* (Femeia de treizeci de ani), *O.*, 6, 162.
68. *Les Chouans* (Șuanii), *O.*, 22, 305.
69. *Le Père Goriot*, *O.*, 6, 357.
70. *Séraphita*, *O.*, 31, 243.
71. *Séraphita*, *O.*, 31, 332—333.
72. *Séraphita*, *O.*, 31, 197.
73. *Introduction aux Etudes de moeurs*, par Davin (Introducere la Studii de moravuri, de Davin).
74. *Séraphita*, *O.*, 31, 259.
75. *Louis Lambert*, *O.*, 31, 167.
76. *Théorie de la démarche*, *O. D.*, 2, 625.
77. *Théorie de la démarche*, *O. D.*, 2, 642.
78. *Séraphita*, *O.*, 31, 220.
79. *La Duchesse de Langeais* (Ducesa de Langeais), *O.*, 13, 233.
80. *Introduction aux Etudes de moeurs*.
81. *Du roman historique et de Fragoletta* (Despre romanul istoric și despre Fragoletta), *O. D.*, I, 206.
82. *César Birotteau*, *O.*, 14, 178.
83. *Massimilla Doni*, *O.*, 27, 427.
84. *Sur Catherine de Médicis* (Despre Catherine de Médicis), *O.*, 30, 330.
85. *Louis Lambert*, *O.*, 31, 167.

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul IX

VIGNY

lui Austin Gill

„Mersul spiritului nu este direct. Dacă zborul lui ar fi în linie dreaptă, fără ocoliș uri, el s-ar pierde în infinit, dincolo de atmosferă... Odată cu trezirea de fiecare zi, spiritul omului rătăcește și alunecă aidoma rîndunicii, rotindu-se, urcînd, coborînd, căzînd și țîșnind deodată drept în înaltul cerului" (1).

Oricît de sus se înalță, gîndirea lui Vigny nu riscă niciodată să se piardă, căci ea nu urcă în zbor perpendicular. Spre deosebire de gîndirea lamartiniană, ea nu dispare dincolo de orizont. Urcînd, coborînd, parcurgînd în zbor oblic un cer pe care ochiul îl cuprinde și-l măsoară, ea nu încetează, în meandrele zborului său, de-a fi un obiect perceptibil pentru privire. Nu ajunge niciodată nici la fuziune, nici la disoluție. Zborul imaginilor are drept consecință nu dispariția lor în depărtările gîndirii, ci rotirea lor distinctă la o distanță măsurabilă. Acestei mișcări de rotire ce nu încetează niciodată, după cum nu încetează niciodată de a fi vizibile obiectele aeriene care o îndeplinesc, îi corespunde nevoia de a găsi locul fix căruia să i se poată atașa imaginile venite din toate părțile, precum se atașează la osie o roată mobilă. „El căuta în imensitate un punct de sprijin pe care să-și poată așeza gîndurile neîncetat rătăcitoare" (2). Originalitatea lui Vigny este de a fi identificat acest punct de sprijin, această așezare centrală a vieții spirituale, nu numai cu el însuși, cu puterea reflexivă a propriei gîndiri, ci și cu obiectul statornic al acesteia, cu Ideea adică. Din moment ce spiritul apare ca fiind locul unui ideal unic, din moment ce el reușește să instaleze în sine o gîndire invariabilă, nu mai are nici o importanță faptul că tot restul vieții mentale, imagini, amintiri, presimțiri, se risipesc în cele patru zări. Activitatea rătăcitoare a spiritului devine o activitate orientată. Totul se învîr-

teşte, în jurul ideii însă. Astfel topografia imaginaţiei vignyene se constituie sub forma simbolică a compasului sau a orologiului : în jurul uneia dintre părţi, statornic aşezată în centru, cealaltă parte aleargă de la o clipă la alta şi dintr-un loc într-altul.

Or, între aceste două părţi atît de diferite ale fiinţei există oare vreo legătură, şi dacă da, care este aceasta ? Cum poate, de exemplu, hora exterioară a imaginilor să contribuie cu ceva la ideea centrală ? Fără îndoială, imaginile lumii sensibile ca şi cele generate de vis ar putea fi uşor concepute ca un cadru mobil, care, închizînd ideea, i-ar conferi din afară o limitare şi, în consecinţă, ar defini-o. Jur împrejurul acesteia, ele şi-ar dispune variaţiile şi împestriţările lor nu pentru a-i disputa ideii locul privilegiat ocupat în spirit, ci pur şi simplu, pare-se, pentru a sublinia prin unduirea lor, deopotrivă rătăcire în spaţiu şi efemeritate în timp, contrastul esenţial între învîrtejirea periferică şi fixitatea centrală. Acesta ar fi unicul aport al imaginilor la viaţa spiritului : să-i tivească orizontul cu franjuri multicolore şi fremătătoare. Dar, în primul rînd, dacă astfel şi numai astfel ar sta lucrurile, ar fi ceva straniu în faptul că un element alcătuit din nebunească mobilitate şi din capriciu, serveşte drept principiu limitator şi formativ unei gîndiri în sine şi din capul locului foarte precisă. Ceea ce este izbitor, într-adevăr, în viaţa spirituală a lui Vigny este faptul că, spre deosebire de alte vieţi, elementul ei dur, hotărît, stabil şi rezistent se află situat în centru iar ceea ce este moale, tranzitoriu şi vag, la suprafaţă. Pe scurt, înzestrată cu un nucleu solid, gîndirea vignyană nu are defel nevoie să fie limitată din exterior. Realitatea ei centrală se menţine compactă în ea însăşi, şi chiar fără aceasta, viaţa periferică singură ar fi cea ameninţată să-şi piardă întreaga consistenţă şi să dispară în informitate. — Pe de altă parte, ce fel de îmbogăţire poate aduce fixităţii centrale un astfel de vîrtej exterior ? Nu ne aflăm oare în prezenţa a două moduri de viaţă contradictorii, care se petrec simultan, dar la nivele dife-

rite de existență ? Să fie oare zadarnic a căuta cu orice preț o legătură între ele ? Și totuși Vigny însuși este acela care, cu o remarcabilă stăruință, a căutat să pună aceste moduri de viață în comunicare unul cu altul, să asocieze mobilitatea suprafeței cu permanența vieții profunde. Un prim exemplu al acestei comunicări paradoxale între feluri de a exista care se exclud reciproc îl vedem în rolul jucat aici de circumferință în raport cu centrul. Desigur, viața pe care ființa o duce la suprafață este de o velocitate tot atît de absurdă pe cît este de obositoare ; dar această viață este cu adevărat vie. Vigny resimte, în cel mai înalt grad, toate variațiile afective prin care trece gîndirea, percepe nuanțele fugitive ce colorează cu neîncetate retușuri dispozițiile schimbătoare ale spiritului. Or, astfel este viața, sau cel puțin astfel se prezintă singura mărturie tangibilă despre ea. Este ca și o îmbujorare ce cînd se șterge, cînd reînvie în obraji, trădînd prin caracterul capricios al aparițiilor ei mișcările succesive ale inimii. O însuflețire aproape în întregime afectivă se desfășoară, un freamăt exclusiv de suprafață, o lunecare de forme furișe, printre care, precum printr-un văl de negură inundată de lumină, se ghicește forma cu totul diferită a ideii sălășluind în adîncul spiritului.

Or, în aceasta constă pentru Vigny aportul circumferinței la centru. Rumoarea de la suprafață coboară către liniștea adîncului. Un fel de căldură vine să însuflețească o zonă unde altminteri puritatea solitară ar îngheța curînd. Mai mult încă, s-ar zice că toate calitățile sensibile ale vieții, formele, gesturile, culorile mai cu seamă, se interpun cumva între privire și obiectul fixat de ea ; și cum aceste figuri sînt cele mai trecătoare cu putință, iar ele se înlocuiesc unele pe altele cu deosebită rapiditate, nimic nu este mai variat ca spectacolul pe care-l prezintă pur și simplu defilînd pe fundalul neschimbat către care este îndreptat ochiul. Astfel orientarea privirii la Vigny se dovedește a fi aproape mereu interioară și concentrică ; iar dacă în cîmpul său vizual se

află cuprinse lumea exterioară și zonele superficiale ale ființei, este pentru că, la el, punctul de vedere se găsește în mod obișnuit plasat atît de sus, este atît de îndepărtat de periferie, încît pe drumul urmat de privirea afundîndu-se spre centru, trebuie neapărat să întîlnească o serie de zone dispuse în juru-i în straturi.

Și de aceea, la Vigny, privirea este adesea de o anvergură extraordinară și totodată de o remarcabilă profunzime. Precum Moise din înaltul muntelui Sinai, Vigny contemplă o lume ale cărei prim-planuri sînt compuse din cer și nori, din întinderea deșertului cu mii de nuanțe și mii de umbre, ale cărei perspective progresiv restrînse converg însă către un pămînt al făgăduinței. Pămînt al făgăduinței *interior*, comoară subterană a gîndirii, care atrage privirea ca și un magnet, în timp ce între aceasta și obiectul său se desfășoară mișcarea fantastică a vieții la lumina zilei.

Dar aportul circumferinței la centru nu se reduce la acest contrast, la această dublă viziune. Circumferința nu se mulțumește să se *interpună* între privire și centru, ea *depune* cu adevărat în jurul centrului și în centru tot ce este mai bun din imaginile pe care ea le trece asupră-i. Aici se revelă aspectul cel mai admirabil al viziunii vignyene : nu numai că ea arată eternul dincolo de trecător, dar îl arată acoperît, nu însă și ascuns, de veșmintele cu care trecătorul îl înfășoară. Astfel încît eternul, departe de a se înfățișa într-o severă nuditate, se arată plin de podoabe, în sine trecătoare, dar care, asociate lui, capătă caracterul de eternitate al însuși obiectului ce-l învestmîntă. Lucru surprinzător, aflăm la Vigny, grație aportului a ceea ce este periferic și efemer, o cunoștință a centrului, o dezvoltare perceptibilă a eternului.

Această dezvoltare este minunat exprimată prin simbolul perlei :

„Poezie, o comoară, perlă a gîndirii !
Zbuciumul inimii, precum al mării,
N-ar putea să împiedice ca rochia ta

Să adune în ea culorile ce în mii de nuanțe
Trebuie să te alcătuiască" (3).

„Fiecare val al mării adaogă un val lăptos frumusețiі unei perle, fiecare undă lucrează cu încetul pentru a o face mai perfectă, fiecare fulg de spumă legănat de talaz îi lasă o tentă tainică, aproape aurie, aproape transparentă, în care abia poți deslușі o rază interioară plecînd din inima ei" (4).

Dacă nu se ține seama decît de primul dintre aceste pasaje, s-ar putea presupune că zbuciumul de la circumferință se abține de la a tulbura formarea perlei. Dar această formare constă în a dobîndi culori ce nu au altă origine decît tocmai zbuciumul vieții exterioare. Cel de al doilea text ne-o spune clar. Fiecare val de suprafață adaugă un strat de sidef rotunjimii perlei. Aceasta crește și se îmbogățește prin aportul direct al vieții exterioare. Circumferința înfrumusețează deci centrul, îl învăluie cu o stratificare complexă, delicată și însuflețită, ea face din punctul central o sferă încă minusculă, dar crescînd cu încetul. Desigur, ceea ce se afirmă în cele două pasaje este influența foarte benefică a vieții periferice asupra vieții centrale. Mișcarea este de sus în jos și centripetă. Este totuși și centrifugă : ceea ce se percepe cu o mare limpezire este umflarea ideii, răbdătoarea ei creștere cu începere din punctul fără dimensiune ce-l ocupă în spirit. Aici nu mai sîntem în prezența unui vîrtej de imagini în jurul unui punct imobil. Punctul însuși se mișcă în toate direcțiile, fără a renunța totuși la fixitatea și la centralitatea sa. Creșterea perlei este comparabilă cu cea a unei plante, ea are aceeași regularitate, este o creștere, dacă putem spune așa, organică ; cu diferența că perla nu are nici rădăcină, nici tulpină, și că în loc să crească în spirală după procesul descris de Goethe, ea crește în aceeași măsură în toate direcțiile. În sfîrșit, cu toate că dezvoltarea ei nu o apropie de suprafața lumii exterioare, ea se prezintă ca o sferă inclusă și crescînd cuprinsă în interiorul alteia. Între una și cealaltă se stabilește o pro-

porție. Curburile suprafeței mari se regăsesc în convexitățile celei mici. Ca și pentru poeții baroci și metafizici ai secolului al XVII-lea, perla este, pentru Vigny, un microcosmos care reflectă macrocosmosul pe pereții ei netezi ca o oglindă.

Astfel se prezintă, prinsă într-o rețea de aporturi reciproce, relația stabilită de Vigny între ideea centrală și viața exterioară. Relație fericită și bogată, deși termenii corelați rămîn distincți unul de altul și sînt destinați să nu se mai confunde. Spre deosebire, de exemplu, de universul lui Schelling, nu există la Vigny nici un pericol ca dezvoltarea și îmbogățirea treptată a ideii să o facă să coincidă cu lumea de la suprafață; așa cum, dacă lumea exterioară ar veni să se răsfrîngă asupra ideii, ea ar face-o la suprafață, nicidecum în centrul acesteia. Astfel, aidoma a două națiuni care ar pierde totul dacă s-ar unifica, dar n-ar avea decît de cîștigat stabilind între ele un sistem de comerț și de alianțe, centrul și circumferința procedează, la Vigny, la multiple schimburi.

Dar ce se întîmplă dacă nu există schimb? ce se întîmplă cînd, din pricina împrejurărilor cel mai adesea fatale, poetul este incapabil să stabilească între centrul fix al gîndirii sale și viața sa zilnică, raporturile numeroase, dar delicate și precare, pe care le-am văzut?

Atunci în respectiva lor izolare, circumferința și centrul urmează fiecare felul său particular de existență. Rotația periferică a gîndirii devine o învolburare fără obiect, o învîrtire nebunească pe care nici o fixitate nu o mai moderează: „Sub oasele cutiei craniene, spune doctorul Noir, bîntuie fără încetare, ca o furtună nevăzută, bietul suflet care nu poate ieși decît cu mari chinuri dar nici nu poate sălășlui decît în mare silă. El se învîrtește, se rotește, murmură, geme...“ (5). Într-altă parte, în *Jurnal*, găsim: „...Muncă îndîrjită, veșnică, născută odată cu mine și a cărei mare roată se rotește zi și noapte în creierul meu...“ (6).

Iar roata nu se învîrteşte numai în creier. Lumea exterioară este ea însăşi un vîrtej. De cîte ori nu vedem apărînd în poezia lui Vigny o vastă forţă exterioară, iscîndu-se ostilă şi furtunoasă, înfăşurînd pe poet şi ideea sa şi ameninţînd să-i tîrască într-un cerc fatal ? Atunci partea centrală a fiinţei se simte în pericol. Pare că cercul se strînge. Sufletul se simte asediat, hăituit din toate părţile, în primejdie de moarte :

„Şi iată-vă *împresuraţi* de inelul care creşte.

Este Legea, care spre voi *înaintează, strivindu-vă*" (7).

Centrul trebuie protejat cu orice preţ ; asalturilor circumferinţei trebuie să le fie opusă rezistenţa unei incinte. Cristal protector, veşmînt transparent şi armură a ideii, un cerc defensiv se formează faţă în faţă cu cercul ofensiv al inamicului. Asemenea sticlei azvîrlite în mare şi care rezistă nenumăratelor izbituri ale valurilor, un perete de sticlă curbat păstrează în cavitatea sa centrul „ca pe un fenix sub un glob de cristal" (8).

Cristal a cărui transparenţă lasă să se zărească ideea în puritatea ei primitivă, dar care totuşi, se colorează — precum perla — cu toată varietatea de culori proiectată asupră-i de o lume ce n-a putut distruge ceea ce el proteja : „Acest cristal este transparent, şi, dincolo de lucirile roşietice, argintii, violacee pe care i le împrumută torţele şi astrele, dîndu-i astfel aspectul unui lac vrăjit sau al unui cer necunoscut, descoperit în umbră, se întrezăreşte neîncetat chipul neclintit al mumiei" (9).

Astfel, odată mai mult, centrul şi circumferinţa se întîlnesc. Unul se întrevede prin cristal. Celălalt depune asupra cristalului propriile sale imagini. Dar întîlnirea celor două elemente nu este o adevărată întîlnire. Este o conjuncţie în separare. Căci între lumea multicoloră ale cărei reflexe se proiectează asupra cristalului şi obiectul imobil a cărui imagine urcă pînă la cristal, nu este posibil nici un contact direct. Lucrurile şi spiritul nu se ating. Singure imaginile unora se unesc cu ideea concepută de celălalt.

Între circumferință și centru, Vigny așază deci un zid de apărare și o oglindă. Sau mai exact, un mediu protector și transformator. Asemenea geamului lui Mallarmé, cristalul lui Vigny apără intrarea într-un loc sacru unde nu pot pătrunde decît obiectele și ființele care au suferit o idealizare propriu-zis poetică. Ne amintim de definiția poeziei dată de către Vigny : „O voluptate acoperind gîndirea și făcînd-o strălucitoare prin însăși strălucirea cristalului său protector" (10). Cînd magia poeziei și-a desăvîrșit opera, cînd ideea a început să scapere și cînd formele vieții afective se prezintă doar ca reflexul lor idealizat, atunci se produce un ciudat fenomen de juxtapunere mentală : ideea concepută de noi ni se dezvăluie în mijlocul culorilor pe care i le conferă imaginile ; și invers, hora dezordonată a imaginilor este controlată în noi de atenția inflexibilă cu care spiritul îi urmărește mișcările. Viața noastră poetică se compune deci dintr-o dublă reflectare. Cînd ni se pare că poezia ea însăși se naște în noi dintr-un anumit centru profund, așa cum flacăra vetrei aprinse înflorește în forme prismatice la suprafață ; cînd, și cîteodată simultan, ni se pare că spiritul nostru înlătură formele și culorile pentru a se cufunda înspre un centru unde totul este lumină ; cînd, în sfîrșit, gîndirea proprie ne apare ca sinteza între o progresie către centru și o înflorire la suprafață.

Acestei sinteze îi acordă Vigny cea mai mare importanță și cea mai mare atenție. Dintre toate textele lui referitoare la tema centrului și a cercului, nici unul nu este mai încărcat de semnificații ca cel unde compară două feluri de ființe, unele ca Marie Dorval, incapabile de a sintetiza centrul și circumferința, altele, asemenea lui Vigny, izbutesc aceasta datorită unei extraordinare tensiuni a spiritului :

„Există două feluri de suflete printre noi, unele se bucură de clipa prezentă și uită, în chiar momentul cînd sînt cuprinse de îmbătătoarea emoție, tot ceea ce a precedat ca și preocuparea ce va urma.

„Punctul la care sînt în stare să ajungă este o uscăciune totală a inimii. O mișcare perpetuă ameţitoare face ca, pentru ele, o impresie să fie tot atît de vie și de bună ca oricare alta, iar acestei mișcări sufletele amintite i se dăruiesc cu totul și fără rezervă. Un astfel de suflet, de îndată ce vede venind momentul cînd va simți remușcarea și spaima de golul vieţii și al inimii, se grăbește să se amețească și să se azvîrle în agitaţia exagerată a ceea ce i se prezintă înaintea ochilor, sau caută o ocupaţie care să-l pasioneze... Perpetuu cameleon, el sfîrșește prin a fi nici fericit, nici nefericit, este doar o flacără care nu se mai aprinde decît la mișcarea altora și nemaiavînd viaţă prin el însuși, rămîne incapabil de a *fi* și nu mai merită să te bizui pe el cum nu te poţi bizui pe un *balon de săpun* mereu purtat de vînt și colorat de obiectele întîlnite în cale.

„Sufletul contemplativ, dimpotrivă, este atent deopotrivă la cele trei puncte ale existenţei, trecutul, prezentul și viitorul... El știe, vede și simte *adînc*. El readuce în inimă emoţiile pe care i le dă această triplă vedere și în acest *centru de iubire și de bunătate* se desăvîrșește și *crește fără încetare*, măreţia și puterea fiinţei sale. Cu cît această inteligenţă este mai *amplă* și mai *înaltă*, cu atît mai mult crește și se purifică bunătatea ei, cu atît mai mult *se răspîndește în juru-i* o inteligenţă fără margini și fără măsură. Dar tot pe-atît cîștigă *în profunzime* disprețul pentru natura umană pe care o iartă, și tristeţea de a fi condamnată la spectacolul umilitor al indivizilor și popoarelor degradate. Sufletul contemplativ simte cum în *mijlocul acestei* lumi, *singurătatea se întinde în juru-i*. Gîndirea sa produce singurătatea asemenea flăcării pe care sălbaticul din America o azvîrle la picioare pe iarba preeriei și care formează în juru-i un cerc fără măsură“ (11).

Dintre cele două suflete al căror portret simbolic este schiţat de Vigny, primul este foarte restrîns în spaţiul său mental. S-ar putea spune că nici nu are dimensiuni. El este o sferă minusculă, efemeră și mobilă, in-

capabilă de a se dilata, capabilă numai de a străluci și a pluti în vînt, un balon de săpun.

Balonul de săpun se opune deci perlei. Dacă, asemenea acesteia, el este un globuleț colorat, nimic într-însul nu se adaugă, totul se înlocuiește. Gol pe dinlăuntru, jucărie a vîntului, netrăind decît prin reflexele ce vin din exterior să-i coloreze suprafața, supus unei serii nesfîrșite de metamorfoze, el nu este decît ceea ce este în locul și clipa unde se află. Este „incapabil de a fi", căci este incapabil de a dura, de a se maturiza, de a crește, de a se întinde în spațiu și în timp. Fără loc stabil, fără principiu central de permanență, el este antrenat într-un vîrtej, și acesta lipsit de un punct fix. El nu este decît un *Nunc fluens*, un punct mobil.

Cu totul diferit este sufletul înzestrat cu „tripla vedere". Este o „inteligență amplă și înaltă", care „vede și simte adînc". Posedînd amploare, înălțime și profunzime, el este deci susceptibil de a avea un volum, de a ocupa cele trei dimensiuni. Și se dezvoltă în toate sensurile printr-un proces de dilatare circulară. „O îngăduință fără margini și fără măsură se răspîndește în jurul lui", plecînd de la un „centru de iubire și bunătate". Nimic mai emoționant la Vigny decît această invadare a spațiului printr-o mișcare de iubire și unire care își ia avînt din punctul cel mai intim al ființei și pornește să-și caute limitarea dincolo de orizont. Din acest punct de vedere, spațiul apare ca mediul unificator grație căruia ființa centrală atinge la periferie obiectele sentimentului său. Dar la extremitate și plecînd de la această extremitate pînă la centrul său inițial, prin refluxul și răsturnarea caracteristice gîndirii vignyene, gestul de iubire se preschimbă într-un sentiment de decepție și de dispreț. În măsura chiar în care „crește bunătatea", crește „tot pe-atît disprețul pentru natura umană". Locul de unire devine un loc de separare și de excludere. Aceasta deoarece, pe măsură ce crește îngăduința cu care gîndirea se apleacă asupra celorlalte ființe, cresc deopotrivă luciditatea cu care le pri-

veşte şi detaşarea de spirit ce îi permite şi o constrînge să le judece. Cu cît tinde către ele, cu atît apare mai mare distanţa ce le separă de idealul conceput de către sentimentul originar de iubire. Atunci „sufletul simte cum, în mijlocul lumii, singurătatea se întinde în juru-i". În loc să fie o mişcare de joncţiune cu obiectele sale periferice, gîndirea devine o acţiune care constată şi consumă depărtarea lor absolută. Nu iubirea este aceea care se difuzează, ci singurătatea este aceea care se extinde. Sîntem foarte aproape de atitudinea primului Mallarmé. Spaţiul este un geam care opune un obstacol transparent în calea obiectului visat. Dar la Mallarmé acest obiect este pur ideal, şi neputinţa de a-l atinge are drept consecinţă condamnarea, nu a idealului, ci a celui neputincios a se ridica la ideal. Izvorul se înclină doborît, un fel de apăsare copleşeşte centrul, vinovat de a nu se putea identifica cu perifericul. Pe cînd la Vigny, dimpotrivă, condamnată de gîndire este periferia, zona circumferenţială singură este aceea care, în final, va fi stigmatizată de *dispreţ*. Astfel deci mişcarea de expansiune urmărită, la Vigny, de către centru, sfîrşeşte prin a deveni mişcarea prin care centrul *respinge* din ce în ce mai departe circumferinţa. Şi totuşi, oricît de clară ar fi diferenţa între experienţa lui Vigny şi cea a lui Mallarmé, se poate constata într-una ca şi în cealaltă, aceeaşi disjuncţie între subiect şi obiect, între centru şi periferie, şi se poate înţelege pentru ce, în ambele cazuri, această disjuncţie are drept efect inevitabil însingurarea subiectului central. Însingurare extinsă peste măsură, un fel de spaţiu negativ dincolo de care se profilează prezenţa formelor refulate, şi în mijlocul căruia se înalţă un turn de fildeş. În loc de a fi un „perpetuu cameleon", un punct mereu mobil şi periferic, gîndirea rămîne aici neclintită în punctul median al unei activităţi cu care se adună şi de care simultan se desparte. Iar prin dublul său act de legare şi refuz, ea brăzdează întreg inter-valul parcurge toată întinderea razei sale. Este izbitor

faptul că, pentru a opune sufletului „balon de săpun" sufletul de tendința inversă, Vigny s-a folosit de o imagine a sferei sau a cercului : anume aceea a „flăcării pe care sălbaticul din America o azvîrle la picioare pe iarba preeriei și care formează în juru-i un *cerc fără măsură*". Aici circumferința cercului nu mai este orientată către exterior ; nu mai este o simplă suprafață reflectantă și mobilă. Infinită, ea se dispune jur-împrejurul unui focar determinat. În loc de a-și primi viața și culoarea de la lumea înconjurătoare, asemenea balonului de săpun, flacăra se naște din ea însăși și face să strălucească în deșert propria lumină. Nu mai este vorba de perlă, ci de far, astru sau diamant (12).

NOTE

1. *Journal* (Jurnal) — 27 février 1853 (27 februarie 1853), *Œuvres* (Opere), Pléiade, II, p. 1305.
2. *Journal* — 14 avril 1839 (14 aprilie 1839), *Œuvres*, II, p. 1123.
3. *La Maison du berger* (Casa păstorului), *Œuvres*, I, p. 176.
4. *Servitude et grandeur militaires* (Servitute și mărire militară), *Œuvres*, II, p. 664.
5. *Daphné*, *Œuvres*, II, p. 79.
6. *Journal* — 24 avril 1859 (24 aprilie 1859), *Œuvres*, II, p. 664.
7. *La Sauvage* (Sălbatica), *Œuvres*, I, p. 191.
8. *A Madame Dorval* (Către doamna Dorval), *Œuvres*, I, p. 239.
9. *Daphné*, *Œuvres*, II, p. 834.
10. *Journal*, 1842, *Œuvres*, II, p. 576.
11. *Journal* — 19 décembre 1835 (19 decembrie 1835), *Œuvres*, II, p. 1035—1036.
12. Privitor la tema cercului la Vigny, se cuvin menționate două studii foarte bogate în sugestii : François Germain, *L'œuvre littéraire et les images du cercle dans l'imagination de Vigny* (Opera literară și imaginile cercului în imaginația lui Vigny), „Revue des sciences humaines", avril—juin 1956 ; și Jean-Paul Weber, *Genèse de l'œuvre poétique* (Genesa operei poetice), Gallimard 1960, cap. I.

NERVAL

Lui François Constans

I

„A treisprezecea iarăși... Și încă este prima". — Cînd scrie în marginea acestui vers : *Cea de-a treisprezecea oră, pivotală* (1), Nerval se gîndește, după cum s-a spus (2), la cadranul pendulei lui adusă din Touraine, unde o Diană în basorelief etern rezemată pe brațe, prezida hora orelor care, încheindu-se la cifra doisprezece, reîncepe la cifra unu sau treisprezece, numere echivalente. Pe cadran, unde „se întind pe un fond bătut în argint cifrele smălțuite ale orelor" (3), două cîte două și douăsprezece cîte douăsprezece, toate orele coincid, astfel încît identitatea momentelor timpului nu apare numai la circumferința cadranului, prin identitatea lui unu cu treisprezece, ci și la pivot, unde unu și treisprezece și toate orele se contopesc într-o singură figură și într-un singur moment ; ca și în Comentariul lui Euclid de Proclus, unde toate punctele circumferinței se regăsesc în centrul cercului, care este început și sfîrșit. Astfel treisprezece se reduce la unu, pe care-l reîncepe, iar diversitatea periferică a duratei la un moment în care se adună toate timpurile și care totuși, este el însuși etern și în afara timpului.

Oră de zi, oră ce reunește variațiile luminii și ale nopții :

„...frumoasă ca ziua în focurile rampei care o luminau de jos în sus, palidă ca noaptea, cînd rampa coborîtă o lăsa luminată de sus sub razele candelabrului și o arătau mai naturală, strălucind în umbra singurei sale frumuseți, aidoma *orelor divine* ce se profilează, cu o stea în frunte, pe fondul brun al frescelor de la Herculanum" (4).

Redusă la ea însăși, strălucind în umbra singurei sale frumuseți, regină singură și clipă singură, ora pivotală

se profilează pe fondul indeterminat al tuturor celorlalte. Ea le rezumă pe toate. Este deopotrivă una sau alta dintre toate orele particulare care scînteiază noaptea sau ziua, și ora centrală, unică, în prezența căreia toate celelalte se estompează și se retrag la periferie.

În fața acestei imagini a cortegiului Orelor din frescele de la Herculanum, cum să nu te gîndești simultan la titlul alternativ dat de Nerval sonetului *Artémis : Baletul orelor*, și la celălalt balet al orelor, unul dintre cele mai izbutite episoade din lunga dramă scrisă de Nerval în colaborare cu Méry sub titlul *l'Imagier de Harlem* (Iconarul din Harlem) ?

Fără îndoială, nu este sigur că Nerval ar fi unicul autor al baletului orelor din *l'Imagier de Harlem*, și nici al poemului din aceeași piesă, cîntat pe muzică de Adolphe Degroot (5). Dar cine nu știe că tot ceea ce atinge Nerval devine parte din el însuși ? și nimic nu era mai potrivit să devină în mod firesc parte din el însuși decît imaginea a douăsprezece figuri grațioase reprezentînd, prin evoluțiile și cîntecul ce le însoțește, simbolul unei acțiuni periodic reîncepute și „ale cărei personaje, spune Gautier, par toate a fi existat dintotdeauna și a se prelungi în unduiri din ce în ce mai largi către oceanul vîrstelor (6)". Cercurile reînnoite care înconjoară pentru un moment, mereu aceleași, orele, alcătuiesc prin mișcările lor concentrice un ansamblu mereu schimbător, mereu asemănător, „figură animică colectivă" (7), balet sau buchet de flori succesive, care, aidoma personajelor din frescele de la Herculanum, merg din noapte către zi și din zi către noapte :

„Orele sînt flori deschise una după alta
În veșnica nuntă a zilei cu noaptea" (8).

Ore ce trec și se rotesc, ciclu de ore succesive. Dar din care ora prezentă se desprinde pentru a căpăta o importanță unică :

„În zborul ei vioi, îmbrățișați-o pe cea mai bună,
Întotdeauna cea care va suna.
Păstrați-o cu grijă, după cum vă e dorința

Ca pe *singura clipă de sufletul vostru visată,*
Ca și cînd fericirea celei mai lungi vieți
Ar sta în ora ce se duce".

Fără îndoială, poemul degenerează de îndată, căpătînd o semnificație epicuriană destul de banală. Trebuie profitat de clipă înainte ca ea să fi fugit. Dar poate că n-ar fi zadarnic să căutăm în versurile citate mai sus o schiță a primului catren din *Artémis*. Ca pe *singura clipă de sufletul nostru visată*, este aproape : *Și este totdeauna singura, — sau singurul moment*, la fel cum *O tu, prima sau ultima* este prefigurat de următoarea strofă din *Balet :*

„Veți găsi totdeauna, *de la ora primă*
Pînă la ora nopții care vorbește de douăsprezece ori,
Vița de vie pe munții scăldați în lumină,
Mirtul în umbra codrilor".

Plante alternative în universul nervalian, vița de vie și mirtul alcătuiesc din ramurile scăldate de lumină sau din verdeața lor sumbră o durată care, repetată de douăsprezece ori și întinzîndu-se de la prima oră la sfînta oră a abisului nopții, se regăsește în întregime în clipa visată și care, de fiecare dată cînd se reînnoiește, este singurul moment.

Baletul orelor, dansul circular al timpului, are deci drept menire să dea naștere, în centru, unei ore eterne, unei ore unice, — unică și în același timp „compusă din toate" (9).

Care este această oră unică și totuși eternă și totală ? Multe din textele lui Nerval ne oferă indicații în acest sens. Iată cele mai vechi, cuprinse în scrisorile către Jenny Colon :

„Ce frumos roman aș scrie pentru dumneata, dacă mintea mi-ar fi mai liniștită ! dar mult prea multe lucruri de-a valma mă solicită, în momentul cînd îți scriu... În mintea mea este o furtună de gînduri ce mă orbesc și mă obosesc neîncetat, *ani de visuri, proiecte, spaime care ar vrea să se înghesuie toate într-o frază, într-un cuvînt* (10).

„Excesul de emoţie *amestecă* pentru *o clipă* toate resorturile vieţii...“ (11).

Într-o variantă a ultimei fraze, Nerval scrisese : excesul de emoţie *contractă* toate resorturile vieţii. Semnificaţia este aceeaşi. Clipa visată sau trăită nu este completă decît dacă se deschide bogăţiei ce-o solicită, decît dacă, în punctul central pe care ea îl constituie, vin să se topească laolaltă, precum furtuna izbucnind în chiar centrul învîrtejirii sale, ani de visuri, de proiecte, de spaime, *amestecaţi şi contractaţi* într-un singur moment.

Ani de visuri, de proiecte, de spaime... Ceea ce, pînă la urmă, conferă valoare unei clipe de existenţă sînt anii de existenţă. Ceea ce se contractă în prezent este un vast spaţiu înconjurător de trecut şi de timp. Momentul nervalian posedă această caracteristică de a fi în acelaşi timp un moment unic, etern, care le înlocuieşte pe toate celelalte, şi de a depinde totuşi, în ceea ce priveşte intensitatea şi chiar existenţa lui, de un trecut identic pe care trebuie să-l conjure jur împrejurul lui pentru a putea căpăta semnificaţie şi viaţă :

„Nu mă pot interesa de locurile pe care le văd fără să caut a stîrni într-însele aspectul a ceea ce ele au fost în acele timpuri (12).

„Îmi întipăream tălpile în urmele vechilor mei paşi (13).

„Nimic mai atrăgător decît să reîntîlneşti pe drum o figură deja întîlnită, un personaj deja întipărit în amintiri ; la vederea lui reîncepi, în imaginaţie, parcursul încheiat sau întrerupt...“ (14).

Trecutul nervalian nu este deci numai obiectul unei amintiri la distanţă. El nu este nici măcar, ca la Proust, un timp pierdut, regăsit prin actul misterios al memoriei afective. Departe de a fi o reviviscenţă trudnică şi întîmplătoare, el este ceea ce, din toate părţile şi în mod liber, se înalţă şi se apropie, pentru a aduce prezentului harul unei vieţi asemănătoare, al unei vieţi care nu este pierdută ci mereu prezentă : credincioasă, transmisibilă şi gata de a fi retrăită. Fiinţa ce se descoperă în

momentul prezent se vede repetînd un gest, un vis, o serie de evenimente spirituale, care la rîndul lor sînt repetate de lanțul amintirilor. Ființa se vede deci împrejmuită de ea însăși. Trecutul propriu se rotește în horă în jurul ei.

Astfel horele care, atît de des, înconjoară ființa nervaliană, nu sînt alcătuite numai din figuri actuale. Ci tinere fete din vremi diferite își dau mîna într-însele. Iar dacă aceste figuri își transmit, cum atît de bine a arătat Jean-Pierre Richard, o simpatie universală, curentul magnetic pe care și-l comunică nu trece numai prin degetele ființelor vii. De la străbunici la mame și de la mame la fiice, aceleași gesturi, aceleași inflexiuni de voce lunecă într-o mișcare asemănătoare celei prin care hora se recompune fără încetare pe pajiște : „Se alcătuiește un șarpe care se mișcă mai întîi *în spirală*, apoi *în cerc*, se strînge în jurul ascultătorului" ; ascultător „mișcat pînă la lacrimi recunoscînd în aceste voci plăpînde intonații, modulații, finețea de accent, auzite altădată și care, de la mame la fiice, se păstrează mereu aceleași" (15).

Ceea ce, deci, ființa nervaliană vede desfășurîndu-se în jurul orei sale pivotale, este o horă alcătuită din toate elementele trecutului : spectacol rotitor, balet al orelor și al vîrstelor, unde epocile își dau mîna. Și cu cît hora se învîrtește mai repede, cu atît mai mult vîrstele diferite par a se confunda și a-și revela identitatea esențială. Atunci gîndirea devine un soi de ceasornic nebun. S-ar părea că toate orele, toate timpurile vor să fie prezente pretutindeni deodată. Fenomenul se reproduce fără încetare în opera lui Nerval și se exprimă aproape invariabil prin simbolul mișcării orologiului căruia i s-a rupt lanțul :

„Sînt momente cînd viața își multiplică pulsațiile în ciuda legilor timpului, asemenea unui orologiu nebun al cărui lanț s-a rupt (16).

„...Orologiul veșnic... se va strica, asemeni unei mișcări al cărei lanț s-a stricat și apoi va arăta, poate, un secol pentru fiecare oră (17).

„Lanțul era rupt și arăta orele în loc de minute" (18).

Dar ruperea lanțului nu este — sau nu este încă — rupere în mii de fragmente. Ruptă este cronologia, precum și pasul obișnuit al timpului ornicelor. Și totuși, orele și secolele, legate laolaltă în mișcarea rapidă în care se succed, tind să formeze — ca în experiența cu cărbunele aprins — o curbă luminoasă în jurul centrului de girație. Timpul își pierde forța distrugătoare. El nu mai este decît linia mișcătoare și circulară în interiorul căreia ființa nervaliană își regăsește tinerețea veșnică. Este ceea ce reflectă deznodămîntul pieselor de la teatrul Funambules unde geniul protector al iubirii „sfîrșește prin a-i uni pe amanți într-un templu cu coloane trandafirii, în fundul căruia se *învîrtește în mod ingenios un soare de hîrtie aurită*" (19) — „soare rotitor" ce reapare la sfîrșitul unui episod din *Sylvie* unde zîna își scoate masca zbîrcită pentru a revela o tinerețe nemuritoare (20).

Totul întinerește, se repetă, se rotește și reîncepe să trăiască în lumea nervaliană. Un același eveniment se reproduce, o aceeași stea scînteiază, un același ansamblu de sentimente se alcătuiește, constelînd același orizont. Totul este mereu același, mereu recognoscibil. Fîntînile reîncep să curgă, timpul readuce ordinea zilelor de odinioară. Ceea ce a avut loc, are și va avea loc. Faptele întîmplate se întîmplă, se vor întîmpla, totul pînă la ultimul detaliu. Eternă reîntoarcere a zeilor, neîncetat reînceput al lumii, nuntă mereu repetată a cerului cu pămîntul: „Este lumea care se repetă, omul care *se învîrtește în cercul abstract* indicat de Vico (21). — „Mi se pare, spune Gérard, că de cîteva luni am suit înapoi în *cercul zilelor mele*" (22). A urcat înapoi în chiar miezul clipei care face să se rotească în jurul lui circumferința temporală; atît de repede încît nu mai există timp, nici „noapte a timpurilor", nimic altceva decît prezența învăluitoare a unei durate ale cărei evenimente se repetă. Gîndul care cuprinde astfel dintr-o ochire evoluțiile baletului orelor, „străbate bătînd cu

ușurință din aripi văzduhuri de nespusă fericire, și aceasta în cuprinsul unei minute ce pare eternă, într-atît de repede se succed într-însa senzațiile" (23). Rapiditate în care totul se înghesuie, se adună, grupînd în jurul minutului etern ansamblul existenței.

„Această stare îngăduie adesea să vezi adunîndu-se laolaltă în cîteva minute tablourile cele mai izbitoare ale unei lungi perioade din viață" (24).

II

„Gérard, spunea Arsène Houssaye, se întorcea spre trecut ca *să-și prindă iarăși viața* și să se creadă încă viu... și, asemenea unui călător care vede coborînd noaptea, se reîntorcea să mai arunce o *privire asupra spațiilor parcurse*" (25). Fraza nu este poate decît o reminiscență a lui Nerval însuși, atunci cînd vorbește de izolarea călătorului desprins de traiul lui obișnuit și care *„își privește viața dintr-un punct unic* și sublim, așa cum străbați cu ochii, din înaltul clopotniței din Strasbourg, drumul trudnic parcurs de-a lungul unei zile întregi (26)".

Și ne gîndim de asemenea la versurile lui Baudelaire :

„Asemenea unui călător care întoarce capul
Către orizonturile albastre depășite de dimineață"...

Dar, spre deosebire de priveliștile baudelairiene, orizonturile îmbrățișate de privirea lui Nerval nu au contururi precise. În loc să formeze o limită, ele constituie un fel de regiune circumferențială indeterminată, ale cărei valuri se întredeschid, invitînd privirea să pătrundă mai departe. În peisajele nervaliene, perspectivele sînt cel mai adesea lunecătoare. Privirea este atrasă în ținuturi din ce în ce mai stranii, dar care totuși sînt ținuturi natale. Îndărătul primului cerc de orizont se descoperă altele, și așa mai departe, precum în regiunile nordice unde, îndărătul „orizontului de păduri scăldate în neguri cenușii", se întrezăresc alte păduri, scăldate în alte neguri. Or, la Nerval, cercul timpului se supune acelorași legi ca și cercul spațiului. Aria sa se mărește

fără încetare, și dincolo de amintirile apropiate, răsar altele, ca și cînd, fără să se oprească, ființa care se cufundă în amintiri, urcînd înapoi din treaptă în treaptă pînă la primii ani ai existenței, ar depăși pînă la urmă, aproape fără să-și dea seama, frontierele acesteia. Astfel, tot continuînd să-și amintească, își rememorează un timp cînd nu a trăit. Asta fiindcă între amintirea reală și cea imaginară nu există limite precise, ci mai degrabă o zonă tulbure, puțin cunoscută spiritului. Și totuși, acestea sînt ținuturile unde se aventurează cel mai bucuros gîndirea nervaliană, ca și cînd adevărul existenței s-ar ascunde dincolo de cele din urmă văluri ale amintirii și el ar putea fi descoperit deodată, alb și gol ; ca în versurile din *L'Alchimiste* (Alchimistul) semnate de Dumas, dar atît de frumoase și de pur nervaliene încît este de neconceput ca Nerval să nu le fi atins :

„Vechea mea existență mi-a apărut în fața ochilor
Ca o fantomă iubită, palidă, dar mereu frumoasă
Căreia Dumnezeu i-a îngăduit să iasă din
mormînt“ (27).

Trecutul trăit s-a retras deci dincolo de moarte, într-o zonă prenatală. Dar foarte adesea este vorba de un trecut netrăit, un trecut visat, apărut din străfundurile unei „alte lumi“.

„Printre tinerele fete prezente la această mică serbare recunoscusem niște ochi adînci, niște trăsături regulate și cum se spune, clasice, intonații specifice regiunii, care mă făceau să visez la verișoare, la prietene din acea epocă, ca și cînd, *într-o altă lume*, mi-aș fi regăsit primele iubiri (28).

„...Acest chip divin mi-era cunoscut. Unde oare îl mai văzusem ? *În ce lume* ne mai întîlnisem ? Ce existență anterioară ne pusese în legătură ?... În unele momente îmi pare că pot să prind din nou, prin vîrste și întunecimi, aparențe ale filiației noastre de taină. Scene petrecute înaintea apariției oamenilor pe pămînt îmi revin în memorie...“ (29).

Întreaga operă a lui Nerval este deci scăldată într-o atmosferă paramnesică : „Oare aici amintirea redevine prezentă ? oare aceleași fapte petrecute odată se reproduc a doua oară în aceleași amănunte ?“ (30). La drept vorbind, se întîmplă și una și alta. Pe de o parte, în prezent, chiar în centrul ființei nervaliene, cînd aceasta își descoperă filiația de taină cu „seria tuturor existențelor sale anterioare“ (31), ea simte petrecîndu-se o extraordinară intensificare a existenței actuale. Și, pe de altă parte, tocmai în jurul acestui centru reînviorat și pentru a-l face să retrăiască, se rînduiesc, în straturi etajate, acele existențe. Astfel crește baletul orelor. Ca și în camera lui Cazotte, unde morții se alătură celor vii în număr atît de mare încît nu-i mai poți distinge pe unii de ceilalți, baletului orelor i se adaogă neîncetat figuri noi reprezentînd ore tot mai imemoriale, iar hora timpului ce se rotește în jurul lui Nerval se lărgește peste măsură, îmbrățișînd în final toate timpurile :

„...Și ca și cum zidurile sălii s-ar fi deschis asupra unor perspective nesfîrșite, mi se părea că văd un *șir neîntrerupt* de bărbați și de femei întru care eram și care erau eu însumi ; costumele tuturor popoarelor, imaginile tuturor țărilor apăreau distinct laolaltă, ca și cum însușirile atenției mele s-ar fi înmulțit fără a se confunda, printr-un fenomen spațial analog celui al timpului ce *concentrează* un secol de acțiune într-un minut de vis“ (32).

În jurul centrului „minutului de vis“, toate timpurile înlănțuite *co-există* deci, desfășurate într-un fel de imens spațiu psihic. Pe de o parte aceste timpuri se repetă unele pe altele, astfel încît istoria și preistoria nu mai sînt decît o serie de parcursuri etajate împlinindu-și tot mai departe „întoarcerile lor ciclice“ ; mai mult încă, aceste cercuri etajate asemenea creației însăși par „a înainta înflorind mereu în acest spațiu inepuizabil“, și anume „într-o *succesiune de zone concentrice* întinse jur-împrejurul lumii materiale“ (33). Trecutul întreg, umbrele trecutului, toate sporesc și populează întinderea.

Ele „se află pe undeva rătăcind în spectrul imens pe care veacul lor l-a lăsat în spațiu“ (34). Fiecare își are „cercul ei de existență“, și fiecare din aceste cercuri își lărgește fără încetare inelul.

Dar sporirea și popularea neîncetată a vidului întinderii nu este încă suficientă pentru Nerval. Căci vidul ar însemna un soi de spațiu-abis, unde comunicațiile ar fi imposibile, și o durată-noapte, în care epocile ar fi despărțite pentru totdeauna unele de altele prin întunecimile uitării. Astfel încît spațiul și timpul vor constitui, pentru Nerval, nu numai locul unde se așază imaginile vizibile ale trecutului și ale naturii, ci și locul umplut de prezența, nu mai puțin numeroasă, dar ocultă, a fantomelor și spiritelor. „Totul este plin, totul este viu.“ Totul este umplut de locuitorii unei lumi invizibile, ei presează din toate părțile asupra lumii vizibile și asupra ființei care, în centru, suportă și dezlănțuie astfel niște evenimente universale : „Sufletul fiecărei creaturi corespunde unui întreg lanț de spirite...“ (35). — „Lumea invizibilă ne presează din toate părțile... Fiecare din ideile noastre, bune sau rele, pune în mișcare oarece spirit ce le corespunde, așa cum fiecare din mișcările corpului nostru clintește coloana de aer pe care o suportăm“ (36). — „Iată prima verigă a lanțului, toate celelalte trebuie să-i fie asemănătoare, afară doar întrucît privește poziția“ (37). Reluînd și amestecînd ideile lui Cazotte, Towianski, Quintus Aucler, Nerval concepe un fel de univers mental asemănător unei sfere lichide, în care, de la periferie la punctul central și de la punctul central la periferie, totul se propagă în sens deopotrivă concentric și excentric, totul se află într-un misterios și mișcător raport de identitate : „Apa turnată într-un vas rotund, spunea Dante, se duce de la centru la circumferință sau de la circumferință la centru, după cum este clintită dinlăuntru sau dinafară“.

„Seriei constante de impresii legate între ele“ (38) i se adaogă, lungind-o, „lanțul neîntrerupt care leagă, jur-împrejurul pămîntului, inteligențele“ (39). De amin-

tirile etajate se leagă „spirite etajate" (40) : și unele și celelalte sînt dispuse în „straturi succesive" iar picioarele cufundîndu-se într-însele ating „edificii de vîrste diferite" (41). „*Cercul rotitor*" devine deci „*o spirală crescătoare*" (42). „Sufletul meu creștea în trecut și în viitor" (43). Nerval își populează universul spațio-temporal cu o mulțime de forme vizibile și invizibile, pentru ca acest univers, crescînd fără încetare, să nu fie de-a lungul tuturor întinderilor timpului și spațiului decît străfulgerarea propriei gîndiri, creînd despre sine o imagine multiplicată și dilatată la scară cosmică ; fără însă ca această creație mentală să înceteze vreodată a-i întoarce cu fidelitate creatorului ei imaginea a ceea ce el însuși este. Fiecare ființă, fiecare conștiință este, pentru Nerval, autoarea unui univers care, asemenea celui al lui Leibniz, este oglinda propriei sale existențe. Din centrul gîndirii prezente pînă la orizontul infinit unde stelele-i se rotesc, spiritul nervalian atinge toate punctele propriului cosmos :

„Razele magnetice emanate din mine însumi sau din ceilalți străbat nestînjenite lanțul infinit al lucrurilor create ; este o rețea transparentă ce acoperă lumea, și ale cărei fire gingașe se comunică din aproape în aproape, planetelor și stelelor. Captiv în această clipă pe pămînt, eu conversez cu corul astrelor, care participă la bucuriile și la durerile mele" (44).

Raze magnetice, rețea de vine și artere, vase ce șerpuiesc, circulă și vibrează, înflorire a unui foc central într-un „*glob interior*" (45), gîndirea lui Nerval țese fără încetare o pînză căreia îi este în același timp firul, musca prizonieră și păianjenul. Ea își dezvoltă mereu mai departe, dar mereu lăuntric, variațiile identității centrale. Centru și Dumnezeu al universului visurilor sale, ea nu se difuzează niciodată altcum decît pe sine în sine. Formă în care iubita și cel ce iubește se confundă, ființă hermafrodită ce, înmulțindu-și stolonii, se reproduce în toate punctele propriei întinderi, ea este comparabilă cu „o viță imensă care-și întinde mlădițele

jur-împrejurul pămîntului" (46). Istoria și natura nu sînt decît unul și același teatru, pe scena căruia mereu mai sus, mereu mai jos, mereu mai departe, la toate etajele, se tot reia un mit ce nu poate avea decît un singur protagonist. De la punctul său central la circumferința sa infinită, baletul orelor, prin ondulări continue, își urmează hora :

„*Imense cercuri se desenau în infinit, aidoma celor formate în apă tulburată de căderea unui corp* : fiecare zonă, populată de figuri radioase, se colora, se mișca și se topea rînd pe rînd, iar o divinitate, mereu aceeași, îndepărta zîmbind măștile discrete ale diferitelor sale încarnări și în sfîrșit se retrăgea, nemaiatinsă, în misticele splendori ale cerului Asiei" (47).

Este neîndoios că divinitatea care se extinde astfel în infinit ca o serie de cercuri succesive, nu este aici numai imaginea unei femei sau a unei zeițe ; ea este simbolul însuși al gîndirii lui Nerval, care, pornind din centrul său, se difuzează, mereu asemenea ei însăși în diversitatea imaginațiilor sale : „Fiecare cuvînt al lui Nerval, spune foarte bine André Rousseaux, este centrul unei constelații sau al unui cerc de unde care se propagă prin vis precum pe suprafața unei ape liniștite" (48).

III

„Ziua mea a început ca un cînt al lui Homer... Închipuiți-vă — dar ce era să vă spun ? — visați cum întreaga măreție a lumii izbucnește într-un colț de cer ; visați cum de la această linie arzătoare care *se lărgește pe cercul apelor*, pornesc raze trandafirii, înflorind înmănunchеate și înviorînd albastrul cerului care acolo, mai sus, rămîne încă întunecat. Nu s-ar spune oare că fruntea unei zeițe și brațele ei întinse ridică puțin cîte puțin vălul strălucitor de stele al nopților ?" (49).

Între precedentul pasaj din Nerval și acesta asemănările sînt izbitoare. Într-unul ca și în celălalt, o lumină sau o energie centrală se propagă circular. Într-unul ca

și în celălalt, și printr-un paradox aflat în chiar străfundul operei lui Nerval, cu cît iradierea se diversifică, cu atît mai numeroase sînt măștile date de-o parte, vălurile ridicate, și cu atît gîndirea centrală este mai dezgolită. „Unitate, diversitate" ; „să urmărești aceleași trăsături la femei diferite" (50) ; „să faci așa fel încît o nouă imagine sau o nouă iubire să se deseneze pe fondul de urzeală variată a celorlalte" ; așa fel încît „variațiile să se succeadă la infinit" (51) : acesta este motivul central al gîndirii nervaliene. Ca să reușească, el trebuie, întocmai ca Proteu, să ia o formă după alta, să răspîndească mereu mai departe seria propriilor avataruri, să sincretizeze într-un Nerval imens varietatea universului : „Aveam atunci ideea că devenisem *foarte mare*" (52). *Aurélia* este în întregime plină de astfel de măriri. Cînd sub forma sa masculină, cînd sub cea feminină, cînd chiar sub forma uriașilor sau monștrilor, ființa nervaliană absoarbe timp și spațiu, face dintr-unul și din celălalt propria sa măsură. Dar această absorbție crescîndă unde, pînă la urmă, natura și istoria se pierd înecate în văgăuna ființei, își are contraponderea, vestitoare de pe acum a dezastrului către care se îndreaptă imaginația nervaliană. Căci mărirea este o dispariție. Pe măsură ce fiecare imagine nouă este capturată în plasa tot mai vastă a gîndirii, ea este constrînsă să se identifice cu toate celelalte, își pierde individualitatea proprie. De la varietate trece la unitate. Aceasta poate să fie semnificația anumitor note din *Carnet du voyage en Orient* (Carnetul călătoriei în Orient) „Să-mi lărgesc partea. Să cresc". Și mai departe : „Ea. Fugisem de ea, o *pierdusem. O făcusem mare*" (53). Ce poate fi mai izbitor decît acest raport între *mărire* și *pierdere* ? Numai fiindcă se mărește, ființa se dispersează și gîndirea își pierde caracterul distinct. Această dublă temă se regăsește întruna în opera lui Nerval :

„...Himera *crescu ștergîndu-se,* atinse bolțile templului și dispăru în adîncimile zidurilor, aidoma umbrei

purtate a unui om luminat de o făclie care se îndepărtează (54).

„În clipa cînd el întindea brațele s-o cuprindă, ea dispărea într-un nor de miresme (55).

„Și atunci ea se avîntă, întineritâ, lepădînd zdrențele care o acopereau, și zborul ei se pierdu în baldachinul purpuriu al patului cu coloane. Spiritul meu plutitor caută în van s-o urmeze : ea dispăruse pentru veșnicie (56).

„Deja formele lor încîntătoare se topeau într-un fel de aburi cețoși ; frumoasele chipuri păleau, trăsăturile accentuate, ochii strălucitori dispăreau într-o umbră în care lucea încă ultima scînteiere a surîsului" (57).

La extrema limită a gîndirii nu mai există imagine, nimic palpabil sau imaginabil de care spiritul să se poată agăța. Acesta pierde totul, se pierde pe el însuși în imensitatea-i interioară. Fenomenul este descris în detaliu de Nerval într-unul din cele mai frumoase pasaje ale primei părți din *Aurélia* :

„Doamna pe care-o urmăream, înălțîndu-și talia zveltă într-o mișcare ce făcea să lucească ape ape cutele rochiei sale de mătase, înconjură grațios cu brațul ei gol o lungă tulpină de nalbă, apoi *începu să crească* într-o limpede rază de lumină, în așa fel încît încetul cu încetul, grădina îi lua forma, iar răzoarele și copacii deveneau broderiile și dantelele veșmintelor ei, în timp ce chipul și brațele-i desenau conturul norilor purpurii de pe cer. Eu o *pierdeam din vedere*, pe măsură ce se transfigura, părînd că se *topește în propria-i mărire*.

„O ! Nu fugi ! strigai... căci natura moare odată cu tine !" (58).

Frumusețea dureroasă a acestui pasaj constă poate în faptul că aici apar simultan cele două fețe ale gîndirii nervaliene : fața glorioasă, mișcarea cu adevărat divină prin care gîndirea creatoare se desfășoară mereu mai departe și mai triumfal în natură, absorbind-o, și în

același timp, mișcarea tragică, pentru că tot încercînd să absoarbă totul, această gîndire nu mai este aptă a fi gîndită. Ea dispare în propria ei mărire abandonînd universul interior morții și întunericului.

De fapt, este vorba de reluarea și adîncirea unei fraze a lui Apuleius, citată altundeva de Nerval : „Zeița de neînvins dispare și se reculege în propria sa imensitate" (59). Identificîndu-și gîndirea cu imensitatea naturii și a ființelor, Nerval pierde varietatea ființelor în același timp pierzîndu-și și propria gîndire : „Ea se pierdea în suma ființelor ; era Dumnezeul lui Lucretius, *neputincios și pierdut în propria imensitate*" (60).

Dar dacă, pe de altă parte, vrînd să scape de această disoluție a ființelor în suma lor abstractă, spiritul nervalian se străduiește să rețină trăsăturile lor individuale, el nu le salvează varietatea decît în dauna propriei unități esențiale. În universul interior, nimic nu poate rămîne distinct decît cu condiția de a apărea ca fiind smuls prin sfîșiere din ansamblu. Sînt „fragmente dispersate", „bucăți sfîrtecate din șarpele care înconjoară pămîntul" (61). Cercul oniric pare a se descompune precum „trupul unei femei uriașe, (ale cărui) părți sînt despicate cu sabia" (62). Această descompunere nu afectează numai spațiul și natura, dar și timpul. Acesta din urmă devine „reînnoirea unei scene sîngeroase de orgie și măcel" (63). Reînnoire a unei împărțiri și nu a unei continuări. S-ar părea că spiritul nu mai are destulă putere pentru a ține împreunate nici elementele unui univers care se îmbucătățește, nici diferitele momente ale timpului. Între ele, de la unul la altul, curentul continuu al unei durate omogene nu mai izbutește să treacă :

„Ești tu sigur că poți transmite o răsuflare nemuritoare
Între o lume muribundă și una renăscîndă ?" (64)

Marea spaimă a acestui zeu nu este de a se simți neputincios în a face să renască timpul, ci de a fi prea slab pentru a-l păstra. Dacă există un timp nou, va con-

tinua el oare timpul trecut și ciclul orelor? Aceasta este spaima lui Nerval pe Muntele Măslinilor. Ca și cum ar vedea, în horă, mîinile desfăcîndu-se, figurile desprinzîndu-se. Toate defilează. O lumină le mai reliefează încă pe fiecare în parte. Dar timpul nu mai face cerc. Nu mai este decît o succesiune discontinuă de puncte de durată. Figurile rînd pe rînd recad în noapte, „precum boabele unor mătănii al căror fir s-a rupt" (65).

Astfel, fie în ansamblul lor, fie individual, elementele universului nervalian se pierd în noapte.

Nimeni nu a simțit mai dureros ca Nerval dezagregarea lumii interioare:

„Așa deci, este o senzație dureroasă, pe măsură ce înaintezi, să pierzi oraș după oraș, țară după țară, tot universul frumos pe care ți l-ai creat în tinerețe, prin lecturi, prin tablouri și vise (66).

„Eu mi-am pierdut, de mult încă, regat după regat și provincie după provincie, cea mai frumoasă jumătate a universului, și în curînd nu voi mai ști unde să-mi adăpostesc visele (67).

„Și iată cum încă o iluzie, încă un vis, încă o vedenie luminoasă din acest frumos univers fermecat pe care ni-l crease poezia dispare fără întoarcere... (68).

„Iluziile cad una după alta precum cojile unui fruct (69).

„Florile cele mai frumoase și-au pierdut parfumul" (70).

Încetul cu încetul, Nerval vede deci săvîrșindu-se, prin dispariție, dispersare sau ofilire, distrugerea „sincronismului (său) divin" și a „sintezei sale universale. „În univers lipsește forța" (71). — „Pan a murit" (72). — „Naiada verde a murit istovită în peștera ei" (73). Pretutindeni la orizontul îngustat apar indiciile de declin al forțelor cosmice. — Dar dacă de la periferie viața se retrage, nu există oare o scăpare constînd tocmai în a părăsi zonele de la suprafață, pe care energia întăritoare a centrului nu le mai poate atinge, și a coborî în

chiar acest centru, ca în singurul loc unde mai domnește încă viața? Într-aceasta tocmai stă tentația lui Nerval. Dacă „sfînta abisului e mai sfîntă în ochii săi", este pentru faptul că mîinile ei sînt încă „pline de văpăi" — desigur văpăi ce nu mai ating cerul pustiu, dar mai țîșnesc încă din focarul lor de energie. Acolo se află sursa, acolo starea propriu-zis divină. Dacă nu ne mai este îngăduit să fim Dumnezeul universului desfășurat circular al visurilor noastre, ne este încă posibil să fim Dumnezeu *„concentrîndu-ne razele"* (74). Baletul orelor a dispărut în ceea ce Mallarmé ar fi numit o catastrofă siderală, dar din cercul magic stăruie încă centrul, ora pivotală. „Perla trandafirie sălășluiește în Centru" (75). Trandafir cu miezul violet, foc arzînd în centru: „Noi voisem, îi spune Tubal-Cain lui Adoniram, ca focul central să fie atras de circumferință și să radieze către în afară" (76). Lucrul nu mai este posibil. Însă rămîne încă în centru principiul vieții.

Ultima speranță de salvare este deci aceea de a coborî în adîncul sinelui, către acest principiu. Dar coborîrea conduce la fel de sigur la catastrofă ca și mișcarea ascendentă corespunzătoare din spațiile cerești. Ființa care coboară în străfundul sinelui trebuie să părăsească unul după altul toate teritoriile mentale cucerite mai înainte. Trebuie să-și părăsească varietatea închipuirilor. Printr-un proces fatal, elementele sărăcite ale lumii nervaliene își restrîng cercul în jurul focarului. Regăsim ecouri ale acestui proces în corespondență: „Lucrez mult, scrie Nerval, dar totul se învîrtește cam în același cerc" (77). Și cîteva zile mai tîrziu: „Mă învîrtesc într-un cerc strîmt" (78). Într-o altă scrisoare din aceeași epocă (decembrie 1853), revin o imagine și termeni identici: „Ceea ce scriu în acest moment se învîrtește prea mult într-un cerc restrîns. Mă hrănesc cu propria mea substanță și nu mă pot reînnoi" (79).

Cercul imens și grațios al baletului orelor s-a transformat într-un ciclu strîmt de activitate mereu reîncepută, în care spiritul se teme că se află captiv. Ine-

xorabil, cercul se strînge, iar șarpele încolăcit în jurul prăzii își contractă inelele trupului. În opoziție cu gîndirea lui Dante, gîndirea lui Nerval nu merge de la infern spre paradis, ci de la paradis spre infern. Ea trece prin purgatoriu : „Există în aceste orașe ceva asemănător cu cercurile din Purgatoriul lui Dante, încremenite într-o singură amintire, și unde se realcătuiesc într-un centru mai strîmt actele vieții trecute“ (80), — „Cercul se restrînge din ce în ce apropiindu-se cu încetul de centru“ (81). În sfîrșit, într-un alt pasaj din același text *Les Nuits d'octobre* (Nopțile de octombrie), focarul este atins, sau cel puțin descoperit de gîndire : „Tu semeni cu Serafimul aurit al lui Dante, care răspîndește o ultimă licărire de poezie asupra *cercurilor întunecate* a căror imensă spirală se restrînge mereu *pînă ajunge la acel puț de întuneric unde Lucifer zace înlănțuit*“ (82). Spirala imensă nu mai înfășoară deci un univers mereu mai vast. Dimpotrivă, ea „înghite lunile și zilele“ (83). La capătul ultim al mișcării sale retractile nu există sursă de viață, nimic decît un punct fără spațiu, fără durată, fără lumină, unde zace o ființă paralizată.

IV

Pierzîndu-se rînd pe rînd în imensitatea spațiilor cerești și în strîmtoarea unui centru infernal, gîndirea nervaliană nu mai află, pînă la urmă, nici o scăpare. Orice gîndire care nu trăiește decît din sine nu-și poate fi suficientă. Ea ajunge fie la periferie, în vagul celei mai mari indeterminări, fie la centru, în obsesia ideii fixe. Căci gîndirea umană nu poate suporta să se fi substituit nici totalității realului, nici simplității acestuia. De o parte ca și de cealaltă același eșec și aceeași imposibilitate de a scăpa de o stare pe care singur spiritul unui Dumnezeu ar face-o suportabilă. Istoria spirituală a lui Nerval este istoria unei ființe care a vrut să se lipsească de lume pentru a face posibilă existența unei lumi *a sa*. Baletul orelor nu este decît un gest prin care

a încercat să-şi ofere spectacolul unui univers, care să fie propria sa creaţie. Aceasta îi este greşeala, aceasta îi este şi pedeapsa. Căci, din toate părţile, la circumferinţă ca şi la centru, Nerval se descoperă pe sine captiv în cercul său fermecat. Nici în sus, nici în jos, nici excentric, nici concentric, nu îi mai este cu putinţă să scape de el însuşi. Pretutindeni întîlneşte aceeaşi imagine, a sinelui, a dublului, a fratelui duşman. Toate ieşirile îi sînt deci blocate; zidite sînt porţile Mîntuirii. Şi tocmai atunci, în ultimele pagini din *Aurélia*, „abandonat cum se află în *cercul monoton al senzaţiilor şi gîndurilor sale*", Nerval întîlneşte o fiinţă care, de data aceasta, nu mai este dublul său sau veşnica reflectare a gîndirii sale, „o fiinţă de nedefinit, tăcută şi răbdătoare, aşezată ca un sfinx la porţile supreme ale existenţei" (84). Cu adevărat porţi supreme, deoarece paznicul lor „stă între moarte şi viaţă", iar aceste porţi conduc de la existenţa onirică la viaţa reală, deschizîndu-se astfel spre Mîntuire. Pentru prima oară apare în universul lui Nerval o fiinţă vie, o fiinţă care nu aparţine acestui univers. Nerval se descrie pe sine petrecînd ore întregi în meditaţie, cu capul aplecat spre tovarăşul său şi ţinîndu-l de mînă. Ca şi în hora magică, un curent magnetic trece din mîna lui Nerval în cea a fratelui de suferinţă. Iar curentul trece de data aceasta de la o fiinţă vie la alta, el stabileşte legătura cu o realitate fraternă. De aici încolo o imensă speranţă îl cuprinde pe Nerval. Ieşirile nu mai sînt blocate, cu condiţia ca de la om la om, şi de la om la Dumnezeu, mîinile să se atingă, harul să se împărtăşească. Cercul oniric s-a rupt sau mai degrabă a fost înlocuit cu un cerc mai vast, înconjurînd pămîntul şi oamenii. Cerc divin, cerc apocaliptic, nu mai puţin încărcat cu putere extensivă şi contractilă decît cel în care, odinioară, spiritul se închisese însingurat: „Un suspin, un fior de iubire izbucneşte din sînul plin al pămîntului şi corul astrelor se desfăşoară în infinit; el se îndepărtează, revine asupră-şi, se restrînge şi se lărgeşte, şi seamănă în depărtări sămînţa noilor creaţii" (85). Lumea

reală nu este mai puțin magică ca lumea imaginară. Ca și aceasta, este făcută dintr-un cerc care se contractă, se lărgește. Corul astrelor, ultimă încarnare a baletului orelor, reîncepe să se desfășoare; iar șarpele care înconjoară lumea își destinde — pentru un timp — inelele trupului.

NOTE

1. *Œuvres* (Opere), ed. A. Béguin et J. Richer, Pléiade, I. p. 1121.
2. Jean Onimus, *Artémis ou le Ballet des Heures* (Artemis sau Baletul orelor), Mercure de France, 1-er mai 1955, pp. 73—76, cf. mai ales ceea ce se spune despre circularitatea timpului nervalian.
3. *Œuvres* (Opere), Pléiade, I, p. 268.
4. *Œuvres*, I, p. 261.
5. Cf. Aristide Marie, *G. de Nerval*, Hachette, 1914, pp. 232—233 și G. Benoist, *G. de Nerval și J. Méry*, „Revue d'Hist. litt." 1930, p. 192.
6. Portraits et souvenirs littéraires, p. 53 (Portrete și amintiri literare).
7. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 369.
8. *L'Imagier de Harlem* (Iconarul din Harlem), tabl. 6, sc. II.
9. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 373.
10. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 715.
11. Idem, p. 733.
12. *Poésie et théâtre* (Poezie și teatru), éd. H. Clouard, Divan, p. 357.
13. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 882.
14. *Le cabaret de la mère Saguet* (Cîrciuma mătușii Saguet), ed. Bachelin Bernouard, p. 95.
15. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 212.
16. *Voyage en Orient* (Călătorie în Orient), ed. G. Rouger, III, p. 46.
17. *Les deux Faust de Goethe* (Faust unu și doi de Goethe), éd. Baldensperger, Champion, pp. 236—237.

18. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 171.
19. *Poésie et théâtre* (Poezie și teatru), p. 387.
20. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 275.
21. *L'Artiste*, 7 avril 1844.
22. *Voyage en Orient*, II, p. 264.
23. *Voyage en Orient*, II, p. 306.
24. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 264.
25. *Histoire du 41-e fauteuil* (Povestea celui de al 41-lea fotoliu), p. 363.
26. *Loreley*, éd. Bachelin, p. 28.
27. *L'Alchimiste*, act IV, sc. I (Alchimistul).
28. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 151.
29. *Voyage en Orient*, II, pp. 307—309.
30. *Les deux Faust de Goethe*, p. 236.
31. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 171.
32. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 368.
33. *Les deux Faust de Goethe*, p. 228.
34. *Les deux Faust de Goethe*, p. 233.
35. *La main enchantée*, etc. (Mîna fermecată), ed. J. Marsan, Champion, p. 258.
36. *Les Illuminés* (Iluminații), éd. A. Marie, Champion, p. 347.
37. *Les Illuminés*, p. 414.
38. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 365.
39. *Œuvres*, I, p. 403.
40. Id., I, p. 419.
41. Id., I, p. 370.
42. *Le cabaret de la mère Saguet*, p. 57.
43. *Voyage en Orient*, II, p. 308.
44. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 403.
45. *Œuvres*, I, p. 382.
46. Id., I, p. 418.
47. Id., I, p. 364.
48. *Les classiques du romantisme*, (Clasicii romantismului), 1928, p. 226.
49. *Voyage en Orient*, I, p. 210, et IV, p. 195.
50. *Carnet du Voyage en Orient* (Carnetul călătoriei în Orient), „Revue de Litt. comp.", 1933, 13, pp. 3 și 14.
51. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 376.

52. *Œuvres*, I, p. 364.
53. *Carnet du Voyage en Orient*, pp. 16—17.
54. *Voyage en Orient*, III, p. 325.
55. *Voyage en Orient*, II, p. 86.
56. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 355.
57. *Œuvres*, I, p. 371.
58. Id., I, p. 376.
59. Id., I, p. 321.
60. Id., I, p. 385.
61. Id., I, p. 370.
62. Id., I, p. 407.
63. Id., I, p. 379.
64. Id., I, p. 33.
65. Id., I, p. 392.
66. *Voyage en Orient*, I, p. 143.
67. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 881.
68. *Loreley*, éd. H. Clouard, Divan, p. 25.
69. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 291.
70. *Œuvres*, I, p. 424.
71. *Carnet du Voyage en Orient*, p. 14.
72. *Carnet du Voyage en Orient*, p. 17.
73. *Voyage en Orient*, I, p. 239.
74. *Carnet du Voyage en Orient*, p. 18.
75. *Œuvres*, Pléiade, p. 410.
76. *Voyage en Orient*, III, p. 258.
77. *Œuvres*, Pléiade, p. 1030.
78. *Œuvres*, p. 1034.
79. Id., p. 1032.
80. Id., p. 164.
81. Id., p. 99.
82. Id., p. 112.
83. Id., p. 331.
84. Id., pp. 407—408.
85. Id., p. 410.

EDGAR POE

lui Elliott Coleman

I

„Zăceam în leşin ; n-aş putea spune, însă, că-mi pierdusem cu totul conştiinţa. Ce-mi mai rămăsese din ea, n-aş încerca să definesc şi nici măcar să descriu ; dar oricum nu era totul pierdut în somnul cel mai adînc, nu ! În delir, nu ! În leşin, nu ! În moarte, nu ! Nici măcar în mormînt nu e totul pierdut !“ (1).

Există, deci, pentru Edgar Poe o epocă a existenţei umane în care, în somn, leşin sau delir, mai supravieţuieşte ceva : conştiinţa. Ea apare, îşi apare sieşi, în adîncul nedefinibilului, în chip de conştiinţă a nedefinibilului. Ea există, dar există în fundul unui puţ. Fiinţa care a leşinat şi care se vede zăcînd în întunecimi luminate numai de propria gîndire, nu se descoperă pe sine ca şi cum s-ar trezi şi ar renaşte. Conştiinţa sa nu e ceva nou, ceva ce îi este dat dintr-o dată. Nu e totul pierdut, nimic însă nu este recîştigat ; există pur şi simplu o conştiinţă care subzistă şi subzistă în centrul confuzelor sale cunoştinţe. „Înconjurată de ziduri masive“ (2), „închisă, pare-se, într-o magică închisoare de măreţie şi de glorie“ (3), existenţa visătorului apare izolată de toate, mai puţin de propriul vis ; întoarsă către sine însăşi, trăind din ea însăşi, „palat al închipuirii“ (4) care nu îngăduie în încăperile lui decît senzaţii de îndată idealizate prin acţiunea unei „vrăjitorii mentale“ (5). Omul care doarme este ca şi copilul care se joacă : „Creierul fecund al copilăriei n-are nevoie de lumea exterioară a incidentelor pentru a găsi preocupare şi distracţie...“ (6) Aşadar, nici un fel de lume exterioară aici, ci numai la distanţe atît de mari ori în forme atît de vagi, încît pentru a o concepe ar trebui să poţi, nu s-o atingi, ceea ce ar fi cu neputinţă, ci s-o visezi, adică,

s-o reduci încă o dată la o pură interioritate. Nimic care să existe și să se întindă dincolo de limitele psihice, la adăpostul cărora „realitățile se transformă în viziune“ (7). Persistă singur un univers în întregime mental, „un univers compus din emoții diverse și excitații din cele mai pătimașe și îmbătătoare“ (8).

Loc împresurat de coaste abrupte, de cețuri, de ziduri, loc dincolo de care nu mai sînt alte locuri, gîndirea lui Poe își înfiripă mai întîi propriile limburi. Nimeni și nimic nu-i poate trece hotarul.

„Piciorul nimănui n-a răzbit nici măcar o dată necălăuzit pînă în această vîlcea; căci se întindea în depărtare, printre munți uriași ce se ridicau și acopereau totul în jur, ferind de lumina soarelui ascunzișurile ei cele mai încîntătoare. Nici o cărare nu se deschidea prin vecinătate și pentru a ajunge la fericele nostru adăpost trebuia să dai la o parte frunzișul a mii de copaci și să strivești nimburile a milioane de flori parfumate. Așa se face că trăiam singuri-singurei necunoscînd nimic altceva din lume decît această vale...“ (9).

„Din toate părțile, mai puțin dinspre asfințit unde soarele sta gata să se scufunde, se ridicau zidurile înverzite ale pădurii. Pîrîul ce făcea o cotitură bruscă, sustrăgîndu-se astfel dintr-o dată vederii noastre, părea că nu poate scăpa nici el din închisoarea lui; spre răsărit ai fi zis însă că e sorbit de verdele întunecat al frunzișului.“ (10).

„Nici o rază din cerul sfînt nu se pogoară asupra lungilor ore de noapte ale acestui oraș; ci numai lumina lividei mări se scurge peste turnuri în tăcere.“ (11).

Așadar, nici o ieșire. O profuziune vegetală ori lichidă împiedică viețuitoarele și lumina să intre, rîurile să curgă. Se pare că toate cîte se mișcă în aceste ținuturi nu trec cîtuși de puțin ca un curent de apă vie, ci țîșnesc în centrul unui vîrtej lent prin simpla rotire a elementelor lor captive. Așa se determină ridicarea imaginilor. Însă aceste imagini oare de unde vin? Nu de aiurea, pentru că aiurea nu există, nu de dinainte pentru că

în continuitatea „lungilor ore" nu există nimic care precede și același peisaj se recompune mereu.

„În fiecare clipă nava părea prizonieră în interiorul unui cerc vrăjit, format din ziduri, din frunzișuri de netrecut și de nepătruns..." (12).

Prizonieră a unui „cerc vrăjit", gîndirea se mulțumește, așadar, să cutreiere de-a lungul limitelor ei monotone. Nici un eveniment din afară nu vine să-i diversifice sau să-i întrerupă circuitul. Dincoace, ca și dincolo de visul său, spiritul nu întîlnește decît același vis, învăluit în aceleași imagini. Ele se echivalează; sînt oaspeții obișnuiți ai unei gîndiri identice. Astfel privirea — prospectivă, retrospectivă — înfundîndu-se în direcțiile diferite ale duratei trăite, nu descoperă acolo decît linii abstracte în care fiecare punct este mereu asemănător celuilalt pînă la a se pierde într-un fel de trecut și de viitor absolut, noapte originară și finală care mărginește timpul așa cum absența altor locuri mărginește spațiul.

Aceasta e poezia lui Edgar Poe; cel puțin poezia pe care n-a scris-o, dar care rămîne indicată, sugerată de cuvîntul său. Căci în ciuda speranței pe care poetul și-o punea în puterea cuvintelor, acestea nu pot defini ceea ce e de nedefinit. Cuvintele țin de sfera conștiinței diurne, precum visele de aceea a somnului. Visătorul care scrie nu mai e decît un om treaz. În somnul cel mai adînc nu e totul pierdut pentru că somnul este însoțit de conștiință. Dar de îndată ce aceasta se desparte de somn și de vise totul e pierdut, căci nu mai există decît o conștiință separată, capabilă să întemeieze cu somnul numai raporturi dintre cele mai îndepărtate și mai imprecise.

Iată de ce trezirea este pentru Edgar Poe momentul critic al existenței. Prim moment dintr-o nouă viață, ea se manifestă la început ca fiind ultimul dintr-o viață pe cale de a fi părăsită. Ea e momentul în care înțelegi mai puțin confuz ceea ce vei înceta să fii; un fel de fază de tranziție în care visul a devenit aproape inteligibil,

aproape exprimabil, în care luminile necruțătoare ale spiritului nu l-au făcut încă să se risipească.

Cu toate acestea e foarte adevărat că uneori mai întîlnim în opera lui Poe ființe care „dintr-o inconștiență totală se ridică la un firav și nedefinit sentiment primar al existenței" (13). El însuși spune odată că între „intervale de luciditate oribilă" a trecut prin perioade de „inconștiență absolută" (14). Dar important aici nu e faptul că a putut înceta să existe conștiința, nici că ea ajunge pînă la urmă la o luciditate oribilă ; ci faptul că între cele două stări, atunci cînd ea reîncepe să existe, acest reînceput se manifestă nu ca o reluare ori ca o renaștere, dar ca o apariție lentă a unei gîndiri ce nu se deosebește încă de vis decît pentru că îl poate gîndi.

Dar prin chiar faptul că îl gîndește, curînd ea nu-l va mai putea gîndi. Orice conștiință a visului se desprinde de vis. Ea înseamnă ruptură și îndepărtare :

„Trezindu-ne din somnul cel mai adînc, destrămăm urzeala diafană a unui vis. O secundă mai tîrziu, însă, — într-atît poate că este de fragilă țesătura — nu ne mai amintim că am visat" (15).

În acest punct trebuie să surprindem gîndirea poetică, în acest punct inițial și final în care, devenind conștientă de sine, își va pierde conștiința locului de umbră în care a trăit. Pentru a ajunge în ciuda ei la lumină și la cuvînt, ea este silită să-și distrugă adăpostul. Însăși privirea, ultima privire pe care o aruncă asupra lui pe cînd se îndepărtează, este o privire distrugătoare. Casa Usher alunecă toată în prăpastie pentru că violențele trezirii îi determină prăbușirea. Lumina se cască prin crăpăturile ei. Lumea nocturnă va pieri în apele uitării. Dar înainte ca aceasta să piară, ființa, care este autorul și martorul distrugerii ei, aruncă asupră-i o privire de adio. Aceasta e misiunea poetului. Ea constă în a avea conștiința a ceea ce părăsește, în a fi mai întîi ceea ce nu va mai fi :

„În revenirea la viață dintr-un leșin există două praguri : mai întîi, sentimentul existenței morale sau spirituale, apoi sentimentul existenței fizice“ (16).

Or, dintre cele două praguri, primul doar are importanță pentru moment. Nu e vorba la început să devii conștient de viața ta actuală, ci de existența spirituală anterioară, „amintiri elocvente ale abisului transmundan“ (17). Putem amîna pentru mai tîrziu, pentru momentul ulterior, alte întrebări, importante și ele la vremea lor, precum aceea de a ști cine ești și unde te afli. Plăcerea sau teroarea vor da atunci acestor întrebări răspunsurile cele mai precise. Acum trebuie să nu te trezești prea repede. În spațiul fragil al unei „intuiții instantanee“ (18), poate că ne stă în putință să fixăm în spiritul nostru imaginea lumii a cărei urzeală o destrămăm. O destrămăm, dar noi o țesuserăm și eram încă învăluiți într-însa. Este ceea ce nu s-a pierdut, ceea ce încă nu e cu totul pierdut. Exact înaintea trezirii, exact înainte de sfîrșitul romanului, există un punct, „un imperceptibil punct al duratei“ (19), în care „trezia și somnul se unesc“ (20). Totul este încă aici conținut. Să-l menții ori să te menții într-însul este cu neputință ; dar poate că nu e interzis să transformi bogăția lui pasivă în gîndire și în cuvînt. Pentru aceasta trebuie să te situezi în acest punct median, „nu pentru a face să dureze această stare, căci nu pot face din acest punct altceva decît un punct, ci, spune Poe, pentru a trece fără tranziție, din acest punct, la deplina conștiință și a transporta astfel punctul însuși în împărăția Memoriei“ (21).

Dar, de îndată ce e transportat în împărăția Memoriei, visul nu mai e vis ; ci doar amintirea acestuia. În toată existența sa de om treaz, Poe a vrut să regăsească, asemeni lui Nerval, condițiile visului. El umblă împresurat de amintiri. Dar acestea sînt umbre :

„Noi mergem întru destinele existenței noastre lumești, înconjurați de obscure, însă mereu prezente Amintiri ale unui Destin mai vast durînd din vremuri depărtate și apuse, infinit de impunător.

Cu deosebire Tinerețea noastră e bîntuită de asemenea visuri pe care, totuși, nu le confundăm cu visele. Le *recunoaștem* ca Amintiri" (22).

Pe scurt, visul nu mai e vis ; el a devenit memorie, adică act al unei gîndiri ce nu se poate situa decît la distanță față de un obiect recunoscut fără putința de a fi închipuit. La fel se întîmplă cu orice gîndire ce se descoperă dincolo de ceea ce gîndește și în condiții cu totul diferite. Ea măsoară intervalul. Ea nu mai pune alături ceea ce a resimțit cu ceea ce resimte. E tulburată de uitare :

„Am putut remarca de atunci că acest soi de uitare parțială e produsă de o tranziție bruscă, fie de la bucurie la durere, fie de la durere la bucurie, intensitatea de uitare fiind direct proporțională cu forța contrastului" (23).

Cele spuse aici de Poe despre sentimentele unui naufragiat scăpat de la moarte, sînt tot atît de adevărate pentru poet. Revenit în actual, el nu-și mai poate „realiza" visele. Nu și le mai poate concepe decît la trecut. De aici aerul de irealitate al poeziei poești. Ea nu ajunge să-și exprime obiectul nu numai pentru că acest obiect este în sine inexprimabil, dar pentru că el s-a scufundat în profunzimile memoriei pînă într-atît încît nu mai poate fi nici localizat, nici actualizat. E adevărat că după un lung interval poate să se ivească din nou în cuprinsul conștiinței fără să fi fost invitat :

„Cel ce n-a leșinat niciodată nu va descoperi palate stranii și chipuri tulburător de familiare în tăciunii aprinși ; nu va vedea plutind în văzduh acele melancolice vedenii pe care oamenii de rînd nu le pot vedea..." (24).

Dar cel ce contemplă vedeniile plutitoare nu știe nici de ce acestea îi par deopotrivă ciudate și familiare, nici de ce plutesc în atmosferă. O imensă zonă de impreciziune le învăluie și le împiedică să aibă un loc oarecare în durată. Ele sînt despărțite de ființa care le deslușește prin întinderi indeterminate. Cum se întîmplă

în fenomenul paramneziei, e imposibil să le alături ori să le situezi într-un trecut cunoscut. Ele au alunecat la capătul privirii, într-o regiune a anteriorității pure :

„Există o reamintire a unor forme aeriene — a unor ochi spirituali și plini de înțelesuri — a unor sonuri melodioase dar triste ; o reamintire ce nu vrea să se piardă, un soi de memorie asemenea unei umbre — vagă, schimbătoare, nedefinită, tremurătoare..." (25).

„...viziuni obscure ale primei mele copilării — amintiri ciudate, confuze, năvălind dintr-o vreme cînd memoria nu se născuse încă..." (26).

Memorie a unui timp în care memoria nu se născuse încă, umbră a unei umbre, poezia poescă devine lucrul cel mai nedefinit cu putință. În jurul unei gîndiri vide, ea e o glorie defunctă, obscură, periferică :

„Jur împrejurul casei sale gloria
Ce se împurpura și înflorea
E numai o poveste rememorată ca prin ceață
A unor vechi timpuri înmormîntate." (27).

Această poezie a memoriei devine, deci, în cele din urmă, o poezie a uitării. Nimic nu se deosebește mai mult de poezia lamartiniană care, ea însăși amenințată de vag, găsește destulă forță pentru a evoca printr-însul forme rememorate a căror prezență va salva spiritul de la neant. Căci, în resuscitarea trecutului la Lamartine, nu există nici uitare, nici memorie, ci numai unirea pasionată a unor ființe întotdeauna iubite cu o iubire întotdeauna vie. Însă la Poe nu vom găsi nici o urmă de reînviere afectivă. Memoria nu unește. Ea desparte. Ca și la Mallarmé, ea consumă absența și afirmă exilul. Sau dacă rareori aduce ființa ce-și amintește în pragul unei amintiri, o abandonează chiar acolo :

„În strădaniile noastre de a readuce în memorie un lucru demult uitat, ne aflăm adesea chiar pe pragul amintirii, fără să fim, totuși, în stare să ne amintim." (28).

Părăsit pe acest prag, despărțit de visurile sale nu numai prin imprecizia lor primară, ci și prin lacunele, confuziile și deteriorarea crescîndă a amintirii. Poe nu

mai are nici măcar posibilitatea de a spera, ca Proust, de pildă, într-o restituire miraculoasă a timpului pierdut. Căci ceea ce se mai zbuciumă vag undeva în trecut, n-ar putea în nici un caz să servească drept temelie existenței. Cum ar putea fi susținut prezentul de un trecut ce se dizolvă ? Cum ar putea imaginația să subziste, cînd însăși acțiunea ce-i insufla viață își încetinește ritmul și se oprește ? La fel cum se întîmplă cu toată poezia pre-simboliștă și simbolistă, la Poe descoperim o secătuire a sursei creatoare. S-ar spune că, de îndată ce se îndepărtează de centrul inspirației sale — care e visul — gîndirea începe să piardă din puteri, din căldură și din formă, descriind în aerul îngroșat doar un zbor jos și greu. Fiecare imagine devine mai vagă, mai istovitoare. Spiritul care le emite le concepe din ce în ce mai puțin deslușit. El repetă ceea ce spune pentru a fi sigur de ceea ce spune, dar o face cu o din ce în ce mai puțină siguranță. Există mereu la Poe un efort disperat de a se convinge și de a ne convinge de realitatea a ceea ce spune prin afirmații din ce în ce mai insistente ; și există, de partea cealaltă, mărturisirea unei tulburări fundamentale, ca și la Verlaine, anume o tulburare a duratei : „O condiție de umbră și de îndoială în ce privește prezentul și amintirile..." (29). Astfel încît, cel ce vorbește e obligat să se oprească după fiecare cuvînt, să o ia de la capăt cu întrebările. Visul în care se cufundă ca într-o ceață se întinde în juru-i. E un loc familiar ale cărui drumuri nu le mai știe. Se descoperă străin în inima ținutului natal. În jurul lui sînt, totuși, aceleași ceturi, protejate de aceleași margini. Dar totul a devenit precar ; peste tot plutește o surdă amenințare. Dincolo de limitele visului există o lume ciumată și contagioasă care, poate nu va fi ținută la distanță și va pătrunde înlăuntrul cercului oniric ; moartea face ravagii dincolo de ziduri și prințul se închide în refugiul adînc al uneia din abațiile lui fortificate :

„Un zid înalt și gros o cuprindea. Acest zid avea porți de fier. Odată intrați, curtenii trecură prin foc

zăvoarele și le bătură cu ciocane grele, înțepenindu-le. Hotărîră să se baricadeze împotriva asalturilor neașteptate ale disperării de afară și să blocheze orice ieșire nebuniei dinlăuntru... Înlăuntru domnea... siguranța. Afară *Moartea roșie.*" (30).

Dar în ciuda precauțiilor și zidurilor, moartea pătrunde înlăuntru și oprește cercul nebuniei. La fel se întîmplă cu umbra din încăperea închisă, aflată în interiorul cetății devastate :

„Și nu era în încăperea noastră altă intrare decît o poartă înaltă de aramă ; iar poarta... se închidea pe dinlăuntru. Negre draperii ascundeau vederii noastre luna, stelele sinistre și străzile pustii, dar presimțirea și amintirea ciumei n-au putut fi alungate prea lesne. Se petreceau în preajma noastră lucruri despre care n-aș putea să dau seamă prea clar..." (31).

Astfel visul devine neliniștit și se contractă sub presiunea forțelor exterioare. Dar există ceva mai rău, „o apăsare în aer, o senzație de sufocare". Aerul se sleiește. Apa nu mai curge sau dacă totuși curge, curge așa-zicînd pe loc, într-un vîrtej circular sau într-un fel de zvîcnire :

„Apele rîului sînt galbene ca șofranul și bolnave ; și nu curg înspre mare, ci zvîcnesc mereu și mereu sub ochiul roșu al soarelui într-o mișcare tumultuoasă și convulsivă..." (32).

Dar, curînd, sub blestemul tăcerii, ultima lor mișcare se oprește. Ele „descresc, reintră în albia lor și rămîn locului" (33). Acolo băltesc ca și apele iazului în care se va scufunda casa Usher. Iar aerul apăsător se încarcă de miasme. Totul se va descompune, totul devine ceață în ceață. Cercuri de fum, ai zice, care se dispun succesiv în spațiul circumscris. Fără, însă, să-și piardă într-însul cîtuși de puțin densitatea, ele se vor condensa într-o materie albicioasă ce va șterge conturul obiectelor, acoperindu-l. Totul sfîrșește întotdeauna prin această învesmîntare circumferențială. Sînt „reminiscențele drapate ale trecutului" (34), cercurile „care revin mereu într-unul

și același loc" (35), „toate amintirile ce se agață și se lipesc de noi ca un veșmînt..." (36).

Trecutul își dispune faldurile grele jur împrejurul gîndirii, alcătuind profunzimi dense de amintire confuză :

„...Cîteodată, senzația de lucruri familiare îmi trece prin cuget, iar aceste umbre nedeslușite ale memoriei se amestecă întotdeauna cu o amintire inexplicabilă a unor vechi cronici străine și a unor vremuri de demult." (37).

Oricît de mărginit ar fi devenit, acest univers mental se dovedește prea dens pentru ca poetul să-i suporte presiunile convergente și prea istovitor ca să-l mențină în continuare în viață și în mișcare. La capătul ei, cum spune Gaston Bachelard, „reverîa lui Edgar Poe este o reverie a greutății". Astfel, întocmai ca lumea mallarméană — și din aceleași motive — universul poesc nu poate supraviețui. Trebuie să piară fie prin slăbirea forțelor lăuntrice, fie prin refuzul ori neputința de a găsi altele în afară. Dar, în vreme ce la Mallarmé această agonie are loc sub semnul înghețului și vidului, într-o percepție din ce în ce mai clară a neantului interior, la Poe, dimpotrivă, moartea poemului este teribil de materială. Universul vegetal care, asemeni unei flore subterane este prezent aici peste tot, victimă a propriei profuziuni, a lipsei de aer și de sursă vitală, piere aproape fără a opune rezistență, în lenta dezagregare a elementelor sale. Conștiința pare a fi condamnată să trăiască lichefierea grețoasă a ceea ce a fost propria-i existență, silită să vadă cum putrezește în jurul ei tot ceea ce a închipuit și iubit. În ciuda ei înseși și în ea însăși, poezia poescă își pierde pe rînd componentele. În loc să se compună, se descompune ; și cum tot ceea ce ea avea vag sensibil s-a redus la impalpabil, nu mai rămîne decît conștiința unei durate golite de evenimente și a unui spațiu redus la dimensiunile unui cadavru. Există în poezia în proză a lui Edgar Poe acest extraordinar *Colloquy of Monos and Una (Colocviul între Monos și Una)*, poem în care, gîn-

direa onirică, descriindu-și pas cu pas distrugerea, ajunge în final la cea mai mare abstracție, aceea a timpului și a spațiului :

„Și atunci, din naufragiul și haosul simțurilor obișnuite, păru să crească în mine un al șaselea simț, absolut desăvîrșit. Găseam o plăcere nebună în exercitarea lui ; o plăcere totuși fizică în măsura în care inteligența nu lua deloc parte la ea. Mișcarea în structura animală încetase cu totul. Nici o fibră nu tremura, nici o arteră nu palpita. Dar îmi părea că în creierul meu se născuse *acel ceva* despre care nici un cuvînt n-ar putea să transmită unei inteligențe pur omenești nici măcar o reprezentare confuză. Dă-mi voie să numesc acest *ceva* vibrația pendulului mental. Era întruchiparea morală a ideii omenești abstracte de *Timp*... Și acest sentiment al *duratei* desăvîrșit și viu, existînd în sine independent de vreo succesiune de evenimente... această idee, acest al șaselea simț, izbucnind din cenușa a ceea ce a rămas, era primul pas evident, decisiv al sufletului atemporal pe pragul Eternității." (38).

Prim pas decisiv spre abstracția finală. Toate faptele dispărute fiind, iar imaginile descompuse, nu mai rămîne decît un timp gol de orice urme, simplă vibrație a unui pendul mental.

Dar abstracția nu e cu adevărat totală decît dacă la reducția timpului se adaugă aceea a spațiului :

„Se scurse un an. Conștiința *ființării* devenise treptat tot mai confuză, iar aceea de *localizare* îi uzurpase în mare parte locul. Ideea de entitate se pierduse în aceea de loc. Spațiul strîmt care mărginea ceea ce fusese corpul meu ajunse acum să fie corpul însuși...

Viermele nu mai avea ce să mănînce. Cu timpul, sentimentul ființării dispăruse în întregime iar în locul său — în locul tuturor lucrurilor — domneau, autocrați supremi și eterni, *Locul* și *Timpul*." (39).

Visul poesc se sfîrșește, așadar, în moarte, dar nu în inconștiență. Dincolo de descompunerea a tot ce putea fi gîndit, rămîne încă dubla formă în care se

constituia gîndirea. Și această formă e un recipient care nu mai conține nimic. Universul poeziei poești nu mai e decît o coajă goală. Interiorul dispărînd, conștiința se închide asupra propriului ei neant.

II

Acesta este universul visului, așa cum apare pînă la urmă celui care l-a visat. Nimic nu mai rămîne din el. A pierit în întregime și, contemplîndu-i distrugerea, într-un anume sens, contemplatorul s-a văzut murind și pe sine. Și, totuși, el subzistă. Cum spune Maurice Blanchot, „literatura este acea experiență prin care conștiința își descoperă ființa în neputința de a-și pierde conștiința". După cum cavalerul lui Ariosto care, mort fiind, nu pregeta să se lupte, tot astfel, poetul trăiește și el în continuare, deși, ca și domnul Valdemar, el poate să spună : „Sînt mort" (40). Nici măcar în mormînt nu e totul pierdut. Ba chiar nimic nu e pierdut, pentru că ceea ce e pierdut e un nimic, e un vis. Trăind moartea propriului vis, visătorul care moare și se trezește se pregătește fără să-și dea seama să înfrunte viața. El se dezbracă de un lințoliu. Lazăr uimit, el renaște la o nouă existență.

Puțin importă faptul că această conștiință a vieții și a morții visurilor a durat cît o clipă sau cît o existență. Nu e inexact să spunem că, întreaga sa viață, Poe a încercat să nu se trezească de-a binelea. Dar nu e mai puțin adevărat că însăși continuitatea acestei somnolențe a fost de cîteva ori întreruptă prin visuri complete. Poe a trecut de la conștiința visului, la conștiința vieții. Această a doua conștiință ne interesează acum.

Să amintim fraza citată mai înainte :

„În revenirea la viață dintr-un leșin, există două praguri : mai întîi, sentimentul existenței noastre mentale sau spirituale, *apoi sentimentul existenței fizice.*"

Nimic mai izbitor la Poe decît această succesiune a două conștiințe. Mai mult sau mai puțin ea corespunde tocmai împărțirii operei sale în poezii și povestiri. Pe de-o parte, cea a somnului, exista conștiința unui univers interior pe care îl umpleau cu rotirile lor imaginile; pînă cînd, acestea dispărînd, nimic altceva n-a mai rămas în gîndire decît spațiul. Dar, de cealaltă parte, care e partea trezirii și curînd a conștiinței depline, iată o gîndire la început fără univers și fără spațiu, concentrată cu totul asupra momentului și locului trezirii sale fizice: „Deodată sufletul meu avu din nou parte de sunet și de mișcare — mișcarea năvalnică a inimii și sunetul bătăii ei în urechi. Apoi o pauză în care totul dispare. Apoi din nou sunetul și mișcarea și pipăitul — senzație vibrantă ca un țiuit ce-mi răscolește ființa." (41).

„Încet, ca o broască țestoasă, se apropiau zorii nelămuriți și cenușii ai treziei psihice. O stînjeneală amorțită. Suportarea cu indiferență a unei dureri surde. Nici o grijă, nici o speranță, nici un efort. Apoi, după un lung răstimp, un țiuit în urechi; apoi, după un răstimp încă mai lung, o furnicătură la extremitățile corpului; apoi o perioadă de liniște plăcută ce pare să se eternizeze de-a lungul căreia sentimentele trezite la viață se luptă să se prefacă în gîndire; apoi o scurtă recădere în neant; apoi o bruscă revenire la conștiință." (42).

Cînd mai lentă, cînd mai rapidă, mișcarea descrisă în aceste două pasaje se deosebește extrem de mult de tot ce am putut vedea pînă acum. Căci nu ni se mai dezvăluie aici dizolvarea conținutului unei gîndiri, ci apariția în cuprinsul ei a unui anume nucleu sensibil. Pînă mai adineauri ceea ce subzista era învelirea de către gîndire a unei umbre din ce în ce mai difuze: ceea ce apare acum există într-un loc și în momente determinate. E aici un corp care se mișcă și care treptat iese din starea de leșin. Atenția se fixează numai și numai asupra lui. Pentru prima dată în universul lui Poe se arată ceva ce nu e întemeiat pe umbră, ceva ce este și rămîne un *obiect*. Obiect al unei atenții aproape

animale : spiritul pîndește ce se petrece în corpul de care este legat. Chiar înainte de apariția reflecției propriu-zise, în golul lăsat de retragerea viselor, se ivește o conștiință care ignoră trecutul, nu știe nimic în legătură cu viitorul, e pur și simplu atentă la *actual*. Intruziunea conștiinței sensibile nu consumă deci numai dispariția viselor, ea le înlocuiește cu o realitate nouă atît de intensă, încît, de la bun început, și oricît de slabă ar fi încă, aceasta există în exclusivitate. Nimic altceva decît o bătaie de inimă, o furnicătură la extremitățile membrelor, o revenire neobișnuită la viață, ce se îndeplinește nici măcar în dispariția imaginilor, ci în absența lor, ca și cum totul s-ar fi redus la această furnicătură, la această bătaie de inimă. Conștiința nu mai învăluie o lume, o durată. Ea e un vîrf ascuțit, un contact infim și infinit de acut cu locul și cu momentul. Este nevoie să insistăm, așadar, asupra caracterului absolut particular, al sentimentului fizic al existenței lui Edgar Poe. Într-un sens l-am putea apropia de experiența eului la Rousseau. Și adevărul este că Poe continuă în mod expres tradiția senzualistă a secolului al XVIII-lea. Pe de altă parte însă, se desparte radical de ea. Nu găsim la el, ca la Rousseau, țîșnirea spontană a unei senzații primare ce întîlnește de îndată și cu plăcere actul reflexiv identificînd-o eului. La Poe, senzația primară se iscă în chip straniu și scandalos. Ea e mai mult trezirea unui mort decît o naștere, o trezire la viață. Nu încape îndoială că Poe a ținut să exprime aici, în descrierea conștientizării sensibile, mai ales caracterul ei de noutate nemaipomenită. Într-un univers ale cărui elemente se topeau toate în aceeași masă omogenă, iată că apare, neasimilabil, eterogen, afirmîndu-și orbește existența de senzație repetată, un eu legat numai de corpul său ce nu există decît în prezent. Astfel timpul în care îți simți inima bătînd, locul unde situezi furnicăturile, aruncă pentru totdeauna în adîncurile spiritului umbrele duratei noastre. Trezirea conștiinței este acest loc, acest moment, diferit de toate celelalte, în care ființa ce se trezește se

așază ca sufletul într-un trup și subiectul într-un obiect.

Or, de îndată ce se trezește, ființa care simte găsește fără încetare noi obiecte de experimentare sensibilă. Înainte chiar de a începe să gîndească, ea poate să treacă asupra fiecăruia dintre ele atenția exclusivă ce o consacra propriului corp. Această activitate poate deveni unica ocupație zile și ani în șir. Poe a descris cu minuție momentul infinit continuat al trezirii sensibile, în care, fără să reflecteze, nici să judece, spiritul se absoarbe în contemplarea obiectelor ce intră în bătaia simțurilor :

„...înspăimîntătoare stare pe care o suportă oamenii nervoși, cînd simțurile sînt dureros de treze și de acute, iar facultățile spiritului zac în adormire." (43).

„...nervoasă *intensitate* a *interesului* cu care, în cazul meu, facultatea meditativă se cufundă în contemplarea chiar și a celor mai banale obiecte ale lumii.

Să visez neobosit ore în șir, cu atenția ațintită pe vreo însemnare frivolă de pe marginea sau din textul unei cărți, — să rămîn absorbit cea mai mare parte dintr-o zi de vară într-o umbră ciudată ce brăzdează oblic tapiseria ori podeaua, — să mă pierd o noapte întreagă priveghind flacăra dreaptă a unei lămpi sau tăciunii din vatră, să visez zile întregi parfumul unei flori ; ...acestea erau cîteva dintre cele mai obișnuite și mai puțin primejdioase rătăciri provocate de o anume stare a facultăților mele mentale..." (44).

Fără îndoială ființa care prelungește astfel semitrezirea facultăților sale este din nou foarte aproape de vis ; dar de un vis treaz, nu de visul ființei adormite. Înlăuntrul visului ei există o anume vigilență ; în mijlocul stării sale de absorbire, un obiect se decupează cu claritate. La fel, universul vag ce se dispune aici din nou la periferie, nu mai e un univers lipsit de centru. Acest centru uimitor de intens se distinge de tot ce-l înconjoară. El e punctul median al cercului percepției. O lume nouă s-a format : elementele ei nu se mai rotesc în pura

indistincție, structura ei constă tocmai într-o relație între distinct și indistinct. Ceva asemănător se întîmplă în anumite tablouri ale lui Rembrandt, unde lumina, departe de a fi uniform difuză, pare că emană dintr-un focar lăuntric spre a se pierde apoi în umbre ; dar unde și umbrele par să se grupeze în jurul centrului pentru a extrage de la acesta un fel de realitate periferică. Umbra trimite la lumină, precum lumina la umbră. Atenția sporește prin chiar faptul că este distrasă :

„În cazul meu, punctul de plecare era, *invariabil, unul frivol,* deși căpătînd prin intermediul viziunii mele bolnave o importanță imaginară și de refracție. Făceam puține deducții, dacă le făceam : și acestea se întorceau cu încăpățînare la obiectul originar ca la un centru." (45).

Prin puterea atenției îndreptate asupra obiectului-principiu, în jurul acestui obiect se reface, așadar, un fel de lume mentală. Dar nu e decît o lume mentală. Astfel că între ea și obiectul care-i servește drept focar, legăturile nu pot fi decît tranzitorii sau maladive. Ele constituie o nouă varietate de vis, asemănător aceluia pe care cei ce dorm și nu vor să se trezească îl închipuie în jurul unui eveniment real, soneria ceasului deșteptător, un zgomot pe stradă. Cu diferența, totuși, că acel care doarme încearcă să înăbușe realitatea în masa visului, pe cînd aici, visul se depărtează și se dispune periferic în jurul misterioasei vigilențe centrale.

Dar în cazul unei treziri obișnuite, ființa nu se poate mărgini la o percepție pasivă. Trezirea simțurilor duce la trezirea gîndirii. Or, Poe nu a situat atît de des trezirea aceasta în condiții externe de groază dintr-o deșartă înclinație pentru oribil. Ființa care se reîntoarce la gîndire este la fel de cuprinsă de groază chiar dacă nu se trezește într-un mormînt sau într-o cameră de tortură. Căci să revii la gîndire, înseamnă să te trezești îngrozit. Cîtă vreme atenția se îndreaptă asupra liniei unei flăcări, a unei umbre piezișe ori a unei furnicături în corp, ea nu vizează decît un obiect, acesta singur contează, iar spiritul se fixează asupra lui cu o intensi-

tate a interesului care nu e încă nici personală, nici amenințată. El simte, contemplă, e spectator. Dar de îndată ce această contemplare devine gîndire, gîndirea devine groază :

„În fine, bătaia ușoară a unei pleoape și numaidecît un șoc electric pricinuit de o groază cumplită și nedeslușită, care împinge sîngele în torente de la tîmple pînă la inimă. Iar apoi, primul efort de a gîndi ; și prima încercare de a-mi aminti." (46).

„Apoi simpla conștiință că există, fără gîndire — situație care dură vreme îndelungată. Apoi cît se poate de brusc, *gîndirea* și o spaimă înfiorătoare și un efort arzător de a înțelege adevărata mea stare." (47).

În acest punct deosebit al mișcării sale psihice, ființa, așa cum o descrie Poe, nu diferă de aceea care se trezește în lumea pascaliană sau proustiană. Căci, asemenea acesteia din urmă, și din aceleași motive — sau din lipsa acelorași motive — ea se trezește în angoasă. Teroarea precede motivele de a fi terorizat. Celui zidit îi e frică înainte de a ști de ce îi e frică, înainte de a ști că e zidit ; nu pentru că se trezește într-un mormînt ori într-o cameră de tortură, ci pentru că se trezește în așa chip, încît va trebui *după aceea* să descopere că se află într-un mormînt ori într-o celulă. Astfel groaza este la început groază de a gîndi. Dar în timp ce la Pascal sau la Proust această groază este absolut primară și se confundă cu sentimentul general al existenței, la Poe, ea se opune actului de *a simți* și celui de *a visa*. În locul uitării de sine într-o contemplație onirică ori sensibilă, un efort imens și neașteptat trebuie făcut. Trebuie „să încerci să trăiești" — știut fiind faptul că, aici, a trăi înseamnă și „a înțelege ce-i cu viața ta, a-ți înțelege adevărata stare." Nu întîmplător trezirea poescă este permanent întîrziată de reveniri și recăderi. Cel care reîncepe să trăiască luptă în surdină împotriva condițiilor vieții conștiente. El se cramponează de securitatea oferită de percepția sensibilă, se cramponează să rămînă la fixitatea strîmtă a cîmpului ei luminos. Dar nu poate,

trebuie să-și înțeleagă adevărata stare, nu numai s-o simtă, ci s-o și înțeleagă, să o situeze, adică, în relație cu restul. Iar acest rest este întreaga sa existență. Să gîndești nu mai înseamnă doar să percepi locul unde te afli, ci și să-l pui în legătură cu cele care îl înconjoară ; și mai înseamnă să determini momentul pe care-l trăiești prin raportare la momentele precedente și la cele următoare. Aceasta este pentru omul care gîndește cunoașterea adevăratei sale stări. Problema nu este să-ți plasezi existența prezentă ca pe o candelă în centrul unor profunzimi nedeterminate, pentru că exact aceste profunzimi nu vor mai putea să rămînă nedeterminate, de îndată ce vom voi să știm cum determină ele prezentul. Astfel, odată mai mult, dispunerea universului mental se schimbă fără a-și pierde, totuși, dublul aspect, de centru și de periferie. În universul inteligibil, spre deosebire de cel sensibil, regiunea centrală, ea apare ca îndoielnică și tulbure, iar limpezimea va depinde de periferie. Numeroase sînt pasajele în care Poe descrie grozavele dificultăți pe care le întîmpină cel care reîncepe să gîndească, să lege locul și momentul unde trăiește, de spațiu și de durată. Gîndirea e la început o ignoranță, o orbire, conștiința obstruării privirii de către ziduri sau tenebre ; ori un fel de nucleu nebulos din care trebuie să ieși pentru a ajunge la limpezime :

„Ieșind din somn nu puteam niciodată să reiau pe de-a-ntregul în stăpînire propriile-mi simțuri și rămîneam minute lungi cufundat într-o stare de confuzie și de perplexitate, căci facultățile mentale în general, și cu deosebire memoria, rămîneau într-o stare de completă vacuitate." (48).

„Trezindu-mă am simțit că spiritul mi-e deosebit de încețoșat, un timp se scurse înainte de a-mi putea aminti feluritele împrejurări ale situației mele. Încet-încet, însă, mi-am amintit de toate." (49).

„La fel ca într-o împrejurare precedentă, creierul meu... era într-o stare de extremă confuzie, într-o dezordine perfectă. Vreme destul de îndelungată mi se păru

aproape imposibil să leg două idei ; încet și treptat, însă, facultatea de a gîndi mi-a revenit și mi-am amintit pînă la urmă împrejurările felurite ale situației în care mă aflam." (50).

Spiritul caută să treacă de la cunoașterea îngustă și obscură la o cunoaștere mai largă și mai limpede. Ezită, bîjbîie, în sfîrșit își amintește totul. Dar de îndată ce ajunge la acest punct, nu face decît să schimbe o groază cu alta. Căci groazei de a nu ști unde te afli, cînd te afli, îi urmează groaza de a ști. Trecînd de la cunoașterea singurului moment prezent la cunoașterea timpurilor ce-l preced, treci la cunoașterea cauzelor, știind că efectul acestora, ca unul ce determină prezentul, determină și viitorul. Revenirea memoriei aduce astfel cu sine prețiința. Știind cine ești, poți vedea acum cine vei fi. Întreaga operă a lui Poe este străbătută de aceste iluminări finale, unde cunoașterea cauzelor *tinteşte* în mod ineluctabil către un rezultat fatal :

„Nu mai puteam avea nici o îndoială cît privește soarta ce-mi fusese pregătită de oribila ingeniozitate monahală" (51).

„Nimeni nu va ști vreodată care au fost gîndurile mele în acel moment. Tremuram din cap pînă în picioare de parcă aș fi fost apucat de cel mai violent acces de febră... cu vîntul care ne mîna acum eram sortiți vîrtejului Ström și nimic nu ne mai putea salva." (52).

„Voi muri, spuse el, *trebuie* să mor de această nebunie de plîns. Cum spun, astfel și nu altminteri voi pieri." (53).

Lărgindu-și cercul cunoștințelor, spiritul n-a făcut altceva decît să determine motivele groazei sale. Pe măsură ce conștiința lărgește cîmpul pe care-l luminează, ea află într-însul tot mai multe motive de disperare. Ansamblul împrejurărilor fatale descrie acum împrejurul gîndirii un soi de cerc scăldat într-o lumină lividă, un soi de cerc, care este, ca întotdeauna, un cerc închis. Oricît de transformat ar fi, universul poesc rămîne, totuși, prin

acțiunea inteligenței, un cerc a cărui perfectă continuitate nu îngăduie nici o ieșire. Sînt ziduri ce se închid, o linie de cataracte ce zăbrelesc orizontul. Ființa care îmbrățișează cu una și aceeași privire întreg cîmpul vizual distinge „uriașe metereze de gheață urcînd spre cerul îndoliat, asemănătoare zidurilor universului" (54). Aceste metereze formează un amfiteatru pe marginile căruia „te învîrți ametitor în imense cercuri concentrice" (55). Cercurile se strîmtează. Iar ființa care se scufundă se descoperă pe sine într-un soi de nebunie lucidă, situată „pe suprafața interioară a unei vaste circumferințe de o imensă adîncime, cu pereți uimitor de netezi, ai zice de abanos, dacă nu ar fi strălucirea orbitoare și grozavă pe care o răsfrîng atunci cînd razele lunii pline, ivită într-un luminiș circular printre nori, își revarsă splendoarea aurită de-a lungul zidurilor negre." (56).

Așa încît, în final, sub lumina cumplită a unei conștiințe, acum lipsită de orice umbră, se organizează o lume fără văluri și fără ieșiri, unde combinația dintre cauze și consecințe e reprezentată sub forma unui perete circular, care, îngustîndu-se, se scufundă treptat spre limita extremă a rotirii lui. Poate că niciodată intuiția simultană a timpului și a spațiului nu a creat o imagine mai ametitoare a concentrării lor în spirit. Imagine ametitoare, de vertij, căci vertijul este dintre toate formele de nebunie, singura lucidă, singura care, nu numai că înțelege și prevede, dar creează totodată realitatea :

„Astfel vedeam cum închipuirile mele își creează propriile realități și toate grozăviile pe care le imaginam, mă invadau realmente cu prezența lor." (57).

Nebunia lucidă face pereche cu nebunia onirică. În primul caz, rotirea duce la un plafon circular, în celălalt, în centrul unui vîrtej.

III

În vis, ca și în trezie, în inconștiență, ca și în starea de deplină conștiență, spiritul se descoperă, deci, întotdeauna încercuit. El se găsește într-o sferă ai cărei pereți se îndepărtează sau se apropie neîncetat mărginindu-i universul. Plăcerea și teroarea, extrema pasivitate și extrema vigilență, hiperacuitatea simțurilor și a spiritului sînt mijloacele prin care el recunoaște continuitatea de netrecut a limitelor. Nimeni pînă la Poe n-a descris cu atîta precizie caracterul prin esență circumscris al gîndirii. Pentru el, tot ceea ce este nelimitat este de neconceput. Prin aceasta, el se opune romanticilor al căror continuator, pe de altă parte, este. El nu depășește limitele, nu trece de ele. Nu caută paroxismul și frenezia, decît pentru că acestea îl conduc spre un sfîrșit, fundul unui puț sau tavanul unui cavou. Pentru Poe, omul este un îngropat de viu, a cărui misiune este explorarea suprafețelor interioare ale lăcașului. El este acela care recunoaște locurile. Locuri înconjurate de moarte, conținînd însă viață. Deci, nu e totul pierdut. Așa se face că această operă, atît de morbidă sub anume aspecte, se salvează prin inteligență. Ea dă măsura ariei spațiilor închise.

Constricția acestor spații este uneori incredibilă, iar dilatarea lor atît de mare, încît uneori includ universul. În acest caz, pereții se retrag la distanțe siderale. Și cu toate acestea rămîn tot pereți.

„Viziunea spirituală, nu este, oare, ea însăși, oprită la modul absolut de zidurile circulare de aur ale universului ? — ziduri alcătuite din miriade de corpuri strălucitoare topite într-o incomensurabilă unitate ?“ (58).

Stelele formează deci o ultimă perdea pentru privire ; tot așa cum ideea de pură distanță creează limita finală pentru gîndire :

„...Dacă depășim limitele măsurilor practice pe care le calculăm cu ajutorul unor obiecte intermediare, ideea noastră despre distanțe devine una și aceeași ; distanțele nu mai au variație...“ (59).

Spațiile cosmice sînt, prin urmare, și ele, circumscrise ; așa fiind, ele formează un tot și o sferă ; sau, mai degrabă, un ansamblu de sfere încuibate concentric unele într-altele :

„Îmi place să contemplu aceste lucruri pentru ceea ce sînt : membrele gigantice ale unui imens tot animat și senzitiv, un tot a cărui formă (aceea a sferei) este cea mai perfectă și cea mai cuprinzătoare dintre toate formele..." (60).

„Descoperim cercuri în cercuri și așa mereu la infinit..." (61).

Fără sfîrșit se reproduc cercurile finite în spațiu ; fără sfîrșit se măresc necontenind a-l îngloba. Spațiul nu este numai întinderea pe care o învelesc ele, el este și mediul ambiant al circulației și ondulației. Cercurile „evoluează de jur împrejurul unui centru infinit de depărtat care este Divinitatea." (62). Cercurile și creația ce o conțin sînt „o iradiere de la un centru" (63). Reluînd unele date pitagoreice, combinîndu-le cu elemente stoice și plotiniene, Edgar Poe realizează în *Eureka* un soi de roman cosmic a cărui lectură i-a fascinat deopotrivă în tinerețe pe Claudel și pe Valéry. Nu găsim aici nici o sferă infinită al cărei centru să fie pretutindeni, iar circumferința nicăieri. Poe respinge de-a dreptul această definiție aplicată de Pascal cosmosului, sau nu o admite decît pentru un univers realmente infinit de care nu se ocupă. Pe el îl absoarbe „sfera limitată" (64) a universului sideral. Să presupunem Unitatea absolută ca o particulă divizibilă care „a iradiat sferic în toate direcțiile la distanțe nemăsurabile dar totuși definite". (65). La capătul expansiunii lor, atomii dispuși în straturi concentrice se combină și se influențează „urmînd o lege anume a cărei complexitate, fie și numai dacă o considerăm în ea însăși, depășește cu totul puterile imaginației umane". (66).

Le depășește, însă nu prin natura sa ce se dovedește a fi identică cu natura imaginației înseși a lui Poe, ci prin complexitatea de neimaginat a posibilelor ei com-

binații. Universul sideral se difuzează și se restrînge alternativ ca și imaginația lui Poe ; căci el nu e decît sfera finită în care activitatea autocreatoare a lui Dumnezeu se dilată și se contractă :

„Așa cum stă în puterea ta să-ți extinzi sau să-ți restrîngi plăcerile (suma absolută de fericire rămînînd mereu aceeași), tot astfel o însușire analogă a aparținut și aparține acestei Ființe divine care-și petrece, așadar, eternitatea într-o perpetuă alternativă între eul concentrat și o difuzare aproape infinită a sinelui." (67).

Lucru pe care-l va spune și Baudelaire : „Despre vaporizarea și despre centralizarea *Eului*. Aici e totul."

Eu concentrat și *eu* vaporizat, *eu* al celui ce doarme și se trezește în spațiul strîmt al odăii închise și *eu* cosmic difuzat pînă *aproape* la infinit, mereu avem de a face cu același *eu* în interiorul aceluiași cerc. De la punctul central la limitele extreme, nu există decît diferența unor distanțe definite și a unor combinații posibile între elemente ce-și pot schimba locul, dar niciodată numărul. Nimic nu se pierde. Viața străbate totul. Totul este unu și viu. O mișcare ondulatorie acoperă întreg spațiul, se prelungește în întreaga durată, lărgește sau contractă aceeași conștiință. Spațiu și timp sînt un cîmp ce-l umple gîndirea :

„...După cum nici un gînd nu se poate pierde, tot astfel nu există nici o singură acțiune care să nu aibă un rezultat infinit. Cînd eram locuitori ai terei produceam o vibrație în atmosfera ambiantă prin mișcarea mîinilor. Această vibrație se extindea indefinit pînă ce se comunica fiecărei molecule din atmosfera terestră care, începînd din acel moment și *pentru totdeauna*, se afla pusă în mișcare prin această singură acțiune." (68).

Astfel, puterea de vibrație a gîndirii devine puterea acțiunii și a creației. Putere divină dar și umană a cuvîntului. Căci așa cum Dumnezeu creează lumea prin difuzarea și combinațiile „particulei (sale) primordiale" printre și cu atomii universului sferic, tot astfel, poetul difuzează și combină elementele vieții sale spirituale în-

tr-o povestire sau într-un poem. Poemul (sau povestirea) devine astfel mediul mental dar și universal în care, dilatîndu-se, contractîndu-se, înmulțindu-și interacțiunea forțelor interne, o sferă se formează ce se dovedește a fi „o sferă de acțiune" (69). De la o cosmologie se trece la o poetică. O poetică a limitării :

„Dacă, într-adevăr, există vreun *cerc* al gîndirii ce se decupează în mod distinct și tangibil peste haosul discordant și tumultuos al inteligenței umane, el este atunci acest verde și radios Paradis pe care-l cunoaște adevăratul poet, și pe care numai el îl recunoaște ca pe o *împărăție limitată* asupra căreia se exercită propria lui autoritate, și ca pe Edenul *circumscris* al viselor lui". (70).

Așadar nici un fel de poem lung, pentru că acesta ar depăși granițele în interiorul cărora se exercită autoritatea spiritului. Nici un fel de perspective îndepărtate pentru că ne-am pierde în indeterminat : „Expresia cea mai reprobabilă a mărimii este vastitudinea ; cea mai rea formă a vastitudinii este întinderea pe distanțe. Aceasta se află în contradicție cu sentimentul și cu nevoia de *recluziune*". (71).

Spațiul poemului va fi, deci, închis ca și domeniul Arnheim. Și va mai fi, de asemenea, sferic : „Mi s-a părut întotdeauna că un *spațiu circumscris* strîmt este absolut necesar pentru efectul unui incident izolat". (72). Cu cît spațiul este mai circumscris, cu atît îl satisface mai mult pe Poe. De aceea și prețuiește acele *Marginalia* : „*Circumscrierea spațiului* în aceste notații oferă mai multe avantaje decît inconveniente". (73). Împrejmuit, deci, de o circumferință, redus la spațiul exact pe care-l ocupă, poemul (sau povestirea) poescă nu există, deci, decît în sine. El se concentrează și se dilată, însă în interiorul limitelor proprii ; nu-și capătă semnificația decît din „reciprocitatea cauzelor și a efectelor sale" (74). Totul depinde de tot. Nimic nu se pierde, nimic nu se adaugă. Nici un atom nu se deplasează fără să cutre-

mure întreaga „serie prelungită a ondulațiilor sale". (75). „Intriga, spune Poe, este acel ceva de unde nu poți să scoți, unde nu poți să miști nici unul din atomii alcătuitori, fără a primejdui întregul". (76).

Nu există exemplu mai desăvîrșit în acest sens decît *Prăbușirea casei Usher :*

„...Credeam realmente că în jurul clădirii și a domeniului plutea o atmosferă cu totul proprie — atmosferă ce nu avea nimic de a face cu aerul din văzduh, ci era exalată de copacii bolnavi, de zidurile cenușii și de eleșteul tăcut..." (77).

Această atmosferă este o sferă. Fără legătură cu aerul din văzduh, reflectîndu-se în apele eleșteului, casa Usher trăiește cufundată în densitatea cu totul deosebită a unui abur emanat din ea. Ea și-a creat, deci, propriul spațiu, după cum și-a creat și propriul timp. Ea nu există numai în continuitatea sferică a ambianței sale, ci și în continuitatea lineară a familiei pe care o adăpostește. Aceasta „nu s-a perpetuat decît în linie directă". Astfel, lipsei de legătură cu aerul i se adaugă „absența ramurei colaterale". Tot așa cum casa este închisă într-o atmosferă care-i este proprie, cei ce locuiesc într-însa sînt, la fel, prizonierii unui timp al lor cu neputință de confundat cu timpul lumii exterioare. Circumscrierea temporală nu este, prin urmare, mai puțin riguroasă decît circumscrierea spațială. Ambele se unesc pentru „a modela destinele". Omul, spune Leo Spitzer, se află aici cufundat într-un mediu ambiant care îl protejează și-i reprezintă deopotrivă destinul final". (78). Astfel încît deznodămîntul nu are drept cauză o catastrofă exterioară, ci condensarea unui vîrtej a cărui origine se află în atmosfera specifică. Prăbușindu-se în eleșteul ei, casa Usher dispare după cum a și apărut, în ea însăși. Ea își reabsoarbe spațiul și durata. Încheie, de la cauză la consecință, ciclul închis al existenței sale și al eroilor săi.

Simbolul exact al „totalității de efect" către care ține opera poescă. Ca și în cazul sferei, totul se află

aici în raport cu tot și numai cu acest tot. Și, iarăși, ca în cazul sferei, totul se reduce pînă la urmă la un nimic central. Opera poescă trăiește și moare în umbra suprafețelor ei interioare. Aici se realizează ea, prin dilatare și contractare.

NOTE

1. *The Pit and the Pendulum* (Hruba și pendulul), *Works of Edgar Allan Poe* (Opere de Edgar Allan Poe), ed. Ec. C. Stedman and G. Woodberry, 10 vol., Chicago, 1895, vol. I, p. 310 :

"I had swooned ; but still will not say that all of consciosness was lost. What of it there remained, I will not attempt to define, or even to describe ; yet all was not lost. In the deepest slumber — no ! In delirium-no ! In a swcon — no ! In death — no ! even in the grave all is not lost."

2. *William Wilson*, *Works*, II, p. 10 : "Encompasesd by massy walls..."
3. *Eleonora*, *Works*, I, p. 206 : "Shut up, as if for ever, within a magic prison-house of grandeur and glory..."
4. *Berenice*, *Works*, I, p. 158 ; "...a palace of imagination..."
5. *William Wilson*, *Works*, II, p. II : "...a mental sorcery..."
6. Id., p. 10 : "The teeming brain of childhood requires no external world of incident to occupy or amuse it".
7. *Berenice*, *Works*, I, p. 158 : "...the realities of the world affect the dreamer as visions, and as visions only."
8. *William Wilson*, p. II.
9. *Eleonora*, *Works*, I, p. 204 :

"No unguided footstep ever came upon that vale ; for it lay far away up among a range of giant hills that hung beetling around about it, shutting out the sunlight form its sweetest recesses. No path was trodden in its vicinity ; and to reach our happy home, there was need of putting back, with force, the foliage of many thousands of forest trees, and of crushing to death the glories of many millions of fragrant

flowers. Thus it was that we lived all alone, knowing nothing of the world without the valley..."

10. *The Island of the Fay* (Insula Zînei), *Works*, vol. II, p. 87 :
"On all sides, save to the west, where the sun was about sinking, arose the verdant walls of the forest. The little river, which turned sharply in its course, and was thus immediately lost to sight, deemed to have no exil from its prison, but to be absorbed by the deep green foliage of the trees."
11. *The City in the Sea* (Orașul din Mare), *Works*, X, p. 22 :
"No rays from the holy heaven come down
On the long night-time of that town ;
But light from out the lurid sea
Streams up the turrets silently."
12. *The Domain of Arnheim* (Domeniul Arnheim) *Works*, II, p. 107 :
"At every instant the vessel seemed imprisoned within an enchanted circle, having insuperable and impenetrable walls of foliage..."
13. *The premature Burial*, (Îngropat de viu), *Works*, III, p. 227 :
"...emerge from total uncensciousness into the first feeble and indefinite sense of existence."
14. *Lettre à George W. Eveleth* (Scrisoare către George W. Eveleth), 4 ianuarie 1848 : "I became insane, with long intervals of horrible sanity. During these fits of absolute unconsciousness I drank, God only knows how often or how much."
15. *The Pit and the Pendulum* (Hruba și pendulul), *Works*, I, p. 310 :
"Arousing from the most profund of slumbers we break the gossamer web of some dream. Yet in a second afterward (so frail may that web have been) we remember not that we have dreamed."
16. Id :
"In the return to life from a swoon there are two stages : first, that of the sense of mental or spiritual, secondly, that of the sense of physical, existence."
17. Id. : "...impressions eloquent in memories of the gulf beyond". — Traducerea este a lui Baudelaire.
18. *Marginalia*, *Works*, VII, p. 313 : "...instantaneous intuition."

19. Id., p. 312 : "An inappreciable point of time."
20. Id., p. 314 : "A point of blending between wakefulness and sleep."
21. Id. : "Not that I can continue the condition-not hat I can render the point more than a point-but that I can starle myself from the point into wakefulness ; and thus transfer the point itself into the realm of Memory."
22. *Eureka, Works,* vol. IX, p. 134 :

"We walk about, amid the destinies of our world-existence, encompassed by dim but ever-present. Memories of a Destiny more vast-very distant in the bygone time, and infintely awful.

"We live a Youth peculiarly haunted by such shadow ; yet never mistaking them for dreams. As Memories we know them."

23. *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (Aventurile lui Arthur Gordon Pym), *Works,* V, p. 157 :

"I have since found that this species of partial oblivion is usually brought about by sudden transition, whether from joy to sorrow or from sorrow to joy — the degree of fortfulness being proportioned to the degree of difference in the exchange."

24. *The Pit and the Pendulum, Works,* I, p. 311 :

"He who hat never swooned, is not he who finds strange palaces and wildly familiar faces in coals that glow ; is not he who beholds floating in mid-air the sad visions that the many may not view..."

25. *Berenice, Works,* I, p. 158 :

"There is a remembrance of aerial forms, of spiritual and meaning eyes, of sound musical yet sad ; a remembrance which will not be excluded ; a memory like a shadow-vague, variable, indefinite, unsteady..."

26. *William Wilson, Works,* II, p. 17 :

"...Dim visions of my earliest infancy-wild, confused and thronging memories of a time when memory herself was yet unborn."

27. *The haunted Palace (Castelul bîntuit), Works,* X, p. 32 : "And round about his home the glory

That blushed and bloomed
Is but a dim-remembered story
Of the old time entombed."

28. *Ligeia*, *Works*, vol. I, p. 186 :

"In our endeavors to recall to memory something long forgotten, we often find ourselves upon the very verge of remembrance, without being able, in the end, to remember."

29. *Eleonora*, *Works*, I, p. 204 : "A condition of shadow and doubt, appertaining to the present and to recollection."

30. *The Masque of the Red Death (Masca morții roșii)*, *Works*, X. p. 249 :

"A strong and lofty wall girdled it in. This wall had gates of iron. The courtiers, having entered, brought furnaces and massy hammers, and welded the bolts. They resolved to leabe means neither of ingress or egress to the sudden impulses of despair or of frenzy from within... Security was within. Without was the Red Death."

31. *Shadow (Umbra)*, *Works*, I, p. 126 :

"To our chamber there was no entrance save by a lofty door of brass ; and the door... was fastened from within. Black draperies, likewise, in the gloomy room, shut out from our view the moon, the lurid stars, and the peopleless streets-but the boding and the memory of Evil, they would not be se excluded. There were things around us and about of which I can render no distinct account..."

32. *Silence* (Tăcere) *Works*, I, p. 242 :

"The waters of the river have a saffron and sickly hue ; and they flow not onward to the sea, but palpitate forever and forever beneath the red eye of the sun with a tumultuous and convulsive motion."

33. Id., p. 245 : "The waters sink to their level and remain..."

34. *Dream-land* (Țara visului), *Works*, X, p. 20 : "The sheeted Memories of the ast."

35. *The Conqueror Worm* (Viermele biruitor), *Works*, X, p. 33 : "A circle that ever returneth in/To the self-same spot."

36. *The Coliseum* (Coliseum), *Works*, X, p. 27 : "The Memories that hang upon/and cling around as a garment."

37. *Ms. found in a Bottle* (Manuscris găsit într-o sticlă), *Works*, vol. II, p. 231 :

"There will occasionally flash across my mind a sensation of familiar things, and there is always mixed up with such intistinct shadows of recollection an unaccountable memory of old foreign chronicles and ages long ago."

38. *The Colloquy of Monos and Una* (Colocviul dintre Monos și Una), *Works*, I, p. 224—225 :

"And now from the wreck and chaos of the usual senses, there appeared to have arisen within me a sixth, all perfect. In its exercise I found a wild delight : yet a delight still physical, inasmuch as the understanding had in it no part. Motion in the animal frame had fully ceased. No muscle quivered ; no nerve thrilled ; no artery throbbed. But there seemed to have sprung up, in the brain, that of which no words could convey to the merely human intelligence even an indistinct conception. Let me me term it a mental pendulous pulsation. It was the moral embodiment of man's abstract idea of Time... And this sentiment existing... independently of any succession of events-this idea-this sixth sense, upspringing from the ashes of the rest, was the first obvious and certain step of the intemporal soul upon the threshold of the temporal Eternity."

39. Id., p. 226—227 :

"A year passed. The consciousness of being had grown hourly more indistinct, and that of mere locality had in great measure usurped its position. The idea of entity was becoming merged in that of place. The narrow space immediately surrounding what had been my body was now growing to be the body itself...

"The worm had food no more. The sense of being had at length utterly departed, and there reigned in its stead — instead of all things, dominant and perpetual, the autocrats Place and Time."

40. *The Facts in the Case of M. Valdemar* (Faptele în cazul d-lui Valdemar), *Works*, II, p. 331 : "I am dead."

41. *The Pit and the Pendulum*, *Works*, I, p. 312 :

"Very suddenly there came back to my soul motion and sound — the tumultuous motion of the heart, and, in my ears, the sound of its beating. Then a pause in which all is blank. Then again sound, and motion, and touch — a tingling sensation pervading my frame."

42. *The premature Burial*, *Works*, vol. III, p. 227 :

"Slowly — with a tortoise gradation — approached the faint grey dawn of the psychal day. A torpid uneasiness. An apathetic endurance of dull pain. No care — no hope — no effort. Then, after a long interval, a ringing in the ears ; then, after a lapse still longer, a prickling or tingling sensation in the extremities ; then a seemingly eternal period of pleasurable quiescence, during which the awakening feelings are struggling into thought ; then a brief re-sinking into nonentity ; then a sudden recovery."

43. *Shadow*, *Works*, I, p. 126 :

"...Terrible state of existence which the nervous experience when the senses are keenly living and awake, and meanwhile the powers of thought lie dormant."

44. *Berenice*, *Works*, I, p. 160 :

"...Nervous intensity of interest with which, in my case, the powers of meditation... busied or buried themselves in the contemplation of even the most ordinary objects of the universe.

"To muse for long unwearied hours, with my attention riveted to some frivolous device on the margin or in the typography of of a book ; to become absorbed, for the better part of a summer day, in a quaint shadow falling aslant upon the tapestry or upon the floor ; to lose myself, for an entire night, in watching the steady flame of a lamp, or the embers of a fire ; to dream away whole days over the perfume of a flower ; ...such were a few of the most common and least pernicious vagaries induced by condition of the mental faculties..."

45. Id., p. 161 :

"In my case the primary object was invariably frivolous, although assuming, through the medium of my distempered vision, a refracted and unreal importance. Few deductions,

if any, were made ; and those few pertinaciously returning in upon the original object as a center."

46. *The premature Burial, Works,* vol. III, p. 227 :

"At length the slight quivering of an eyelid, and immediately thereupon, an electric shock of a terror, deadly and indefinite, which sends the blood in torrents from the temple to the heart. And now the first positive effort to think. And now the first endeavor to remember."

47. *The Pit and the Pendulum, Works,* I, p. 312 :

"Then the mere consciousness of existence without thought — a condition which lasted long. Then, very suddenly, thought, and shuddering terror, and earnest endeavor to comprehend my true state."

48. *The premature Burial,* III, p. 224 :

"Upon awakening from slumber, I could never gain at once thorough possession of my senses, and always remained, for many minutes, in much bewilderment and perplexity ; — the mental faculties in general, but the memory in special, being in a condition of absolute abeyance."

49. *The Narrative of Arthur Gordon Pym, Works,* V, p. 29 :

"Upon awaking I felt strangely confused in mind, and some time elapsed before I could bring to recollection all the various circumstances of my situation. By degree, however, I remembered all."

50. Id., p. 33 :

"As in a former occasion, my conceptions were in a state of the greatest indistinctness and confusion... For a long time I found it nearly impossible to connect any ideas ; but, by very slow degrees, my thinking faculties returned, an I again called to memcry the general incidents of my condition."

51. *The Pit and the Pendulum, Works,* I, p. 320 :

"I could no longer doubt the doom prepared for me by monkish ingenuity in torture."

52. *A Descent into the Maelström* (O pogorîre în Maelström), *Works,* II, p. 249 :

"No one ever will knew what my feelings were at that moment. I shook from head to foot as if I had the most violent fit of the ague... With the wind that now drove us

on, we were bound for the whirl of the Ström, and nothing could save us."

53. *The Fall of the House of Usher* (Prăbușirea Casei Usher), *Works*, vol. I, p. 138 :

"'I shall perish,' said he, 'I must perish in this deplorable folly'. Thus, thus, and not otherwise, shall I be lost."

54. *Ms. found in a Bottle*. *Works*, II, p. 235 : "Stupendous of ice, towering away into the desolate sky, and looking like the wals of the universe."

55. Id. : "...Whirls dizzily, in immense concentric circles."

56. *A Descent into the Maelström*, *Works*, II, p. 254 : "upon the interior surface of a funnel vast in circumference, prodigious in depth, and whose perfectly smooth sides might have been mistaken for ebony, but for the gleaming and ghastly radiance they shot forth as the rays of the full moon, from a circular rift amid the clouds, streamed in a flood of golden glory along the black walls."

57. *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, *Works*, V, p. 237 :

"And now I found these fancies creating their own realities, and all imagined horrors crowding upon me in fact."

58. *The Power of Words* (Puterea cuvintelor), *Works*, I, p. 236 :

"Even the spiritual vision, is it not at all points arrested by the continuous golden walls of the universe ? — the walls of the myriads of the shining bodies that mere number has appeared to blend into unity ?"

59. *Marginalia*, *Works*, VII, p. 345 :

"Having once passed the limits of absolutely practical admeasurement, by means of intervening objects, our ideas of distances are one : they have no variation."

60. *The Island of the Fay*, *Works*, II, p. 85 :

"I love to regard these (things) as themselves but the colossal membres of one vast animate and sentient whole : a whole whose form (that of the sphere) is the most perfect and most inclusive of all..."

61. Id. : "We find cycle within cycle without end..."

62. Id. : "Revolve around one far-distant center, which is the Godhead."

63. *Eureka, Works,* vol. IX, p. 46 : "Absolute Unity being taken as a centre, then, the existing Universe of Stars is the result of radiation from that centre."

64. Id., p. 63 : "The Law which we call Gravity exists on account of Matter's having been radiated, at its origin, into a limited sphere of space." — Iar Poe adaugă în notă : "A phere is necessarly limited, I prefer tautology to a chance of misconception."

S-ar părea că Ideea sferei cosmice limitate i-ar fi venit lui Poe din Kant.

65. Id., p. 46 : "Radiated spherically-in all directions- to immeasurable but still definite distances."

66. Id., p. 39 : "According to a determinate law of which the complexity, even considered by itself solely, is utterly beyond the grasp of the imagination."

67. Id., p. 136 :

"Just as it is in your power to expand or to concentrate your pleasures (the absolute amount of happiness remaining always the same), so does a similar capability appertain to this Divine Being, who thus passes His Eternity in perpetual variation of concentrated Self and almost Infinite Self-Diffusion."

68. *Power of the Words, Works,* I, p. 238 :

"As no thougt can perish, so no act is without infinite result. We moved our hands, for example, when we were dwellers of the earth, and, in so doing, we gave vibration to the atmosphere which engirdled it. This vibration was indefinitely extended, till it gave impulse to every particle of the earth's air, which thenceforward, and forever, was actuated by the one movement of the hand."

69. *Article sur les Contes de Hawthorne* (Articol despre povestirile lui Hawthorne), *Works,* VII, p. 33 : "The impressions produced (by Hawthorne's tales) were wrought in a legitimate sphere of action..."

70. *Compte rendu du "Culprit Fay" de Rodman Drake* (Recenzie la „Zîna vinovată" a lui Rodman Drake), ed. Harrison, *Works,* VIII, p. 281 :

"If, indeed, there be any one circle of thought distinctly and palpably marked out from amid the jarring and tumultuous chaos of human intelligence, it is that evergreen and radiant paradise which the true poet knows, and knows alone, as the limited realm of his authority — as the corcumscribed Eden of his dreams."

71. *The Domain of Arnheim*, *Works*, vol. II, p. 105 : "The most objectionable phase of graneur is that of extent ; the worst phase of extent, that of distance. It is at war with the sentiment and with the sense of seclusion."
72. *The Philosophy of Composition*, (Filosofia compoziției), *Works*, VI, p. 42 : "...It has always appeared to me that a close circumscription of space is absolutely necessary to the effect of insulated incident."
73. *Marginalia*, *Works*, VII, p. 210 : "The circumscription of space in these pencilings, has in it something more of advantage than inconvenience."
74. *The American Drama* (Drama americană), *Works*, VI, p. 212 : "The pleasure which we derive from any exertion of human ingenuity is in direct ratio of the approach to this species of reciprocity between cause and effect."
75. *A Chapter of Suggestions* (Un capitol de sugestii), *Works*, VIII, p. 331 : "Let the poet press his finger steadily upon each key, keeping it down, and imagine each prolonged series of undulations..."
76. Id., p. 329 : "(The plot) is that from which no component atom can be removed, and in which none of the component atoms can be displaced without ruin to the whole..."
77. *The Fall of the House of Usher*, *Works*, I, p. 134 :

"I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity — an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the grey wall, and the silent tarn..."

78. Leo Spitzer, *A Reinterpretation of "The Fall of the House of Usher."* (O reinterpretare la Prăbușirea casei Usher), Comparative Literature, 1952, p. 360.

Capitolul XII

AMIEL

Lui Maurice Blanchot

I

Ca și la alți copii asupra cărora a apăsat jugul educației calviniste, ceea ce se observă îndată la tînărul Amiel este supunerea la o constrîngere. O constrîngere suportată fără cea mai mică pornire spre revoltă. Copilul acceptă docil să trăiască în limitele înguste ale regulilor familiale. Cu toate acestea, nici un prizonier n-a visat vreodată în celula lui la o eliberare mai totală, la un elan al spiritului într-un spațiu mai liber :

„Ceea ce am vrut încă din copilărie a fost să mă apăr, să rămîn liber, să mă ascund... *Contractarea* și teroarea morală din copilărie au provocat *efuziunea excesivă* și abnegația intelectuală din tinerețe. Neînvățînd să am un scop, să îndrăznesc să fiu eu însumi la o vîrstă fragedă, m-am aruncat cu trup și suflet în oceanul singurătății". (1) Există, deci, un prim Amiel contractat, închis într-un spațiu strîmtorat și, totuși, înlăuntrul acestui spațiu, miraculos de liber. În casa părintească în care mama, murind, lăsase un loc ce avea să rămînă vacant și în care tatăl nu suporta nici o limitare a autorității sale, Henri-Fréderic sta cuminte, avînd grijă să nu contracareze voința celorlalți. Și de ce, de altminteri, ar fi opus rezistență ? Cedînd mereu, abținîndu-se să acționeze, copilul descoperă posibilitatea de a salva prin abnegația propriei voințe tot ce e mai de preț în el însuși. În fundul adăpostului său, tăcut, reținut, el nu e nimic și, nefiind nimic, nu este nici vulnerabil. Totuși, nu e vorba deocamdată decît de o stare inițială, pur negativă. Cu primul prilej, adolescentul se va grăbi s-o schimbe cu alta. Prilej pe care i-l vor oferi studiile. A merge la colegiu, a face studii universitare înseamnă pentru Amiel a te sustrage întîi și întîi tiraniei părintești ; înseamnă,

apoi, a vedea deschizîndu-se imens în față cîmpul științelor. Invadînd acest cîmp, va crede că materializează exigența de libertate pe care o concepuse în tăcere. Pentru Amiel studiul a fost — și nu e nevoie să insistăm prea mult asupra acestui fapt — contrariul unei îndatoriri, al unei obligații. A fost mijlocul prin care spiritul accede la o lume unde nu există nici îndatoriri, nici constrîngeri, nici vreun scop determinat, unde nu există decît posibilitatea de a te avînta în toate direcțiile, ca un animal abia scăpat din grajd. Întorcîndu-se mai tîrziu cu gîndul la această epocă esențialmente liberă a existenței sale, Amiel va exclama : „...Bucuria mă năpădea în acel moment, sentimentul de independență și de avînt al mînzului scăpat din grajd ; mă chemau toate cele patru zări". (2)

Studiul este, așadar, pentru Amiel, echivalentul chiulului de la școală. Descoperind științele, el încearcă aceleași plăceri pe care alții le încercau făcînd năzbîtii. E drept că excesele tînărului Amiel rămîn numai niște excese de muncă. Excese totuși. Se dedă cu frenezie la o adevărată orgie de lecturi pe care o numește cosmofagie (3). În aviditatea lui trebuie să vedem o fugă în afara lui însuși. Fugă ușurată de faptul că nimic nu-l ține locului. Nici o cută a minții, nici una din înclinațiile moștenite ori dobîndite ale ființei nu formează la el schița unui caracter sau începutul unei orientări. Amiel începe prin a nu fi decît o entitate umană fără caracteristici, un fel de vid intern căruia numai o anumită luare în posesie a lumii exterioare îi va da șansa de a se umple : „Vreau, spune el, toate fețele creației" (4). Aproape aceleași sînt cuvintele unui alt tînăr cuceritor, Tête d'Or. Dar cine nu simte deosebirea între foamea furibundă în concreteța ei a lui Claudel și simpla dorință de cunoaștere cu potolirea căreia se îndeletnicește viitorul profesor la Academia din Geneva. Tête d'Or este precum copilul care strînge în mînă un obiect spre a-l duce la gură. Lumea, pe ea o vrea el, pe ea vrea s-o devore. Dimpotrivă, pentru Amiel, cosmofagia e mai degrabă un mijloc de

a se lăsa devorat de lume. Dobîndirea cunoștințelor are drept corelativ absolvirea ființei în exact ceea ce ea, ființa, dobîndește. Cu cît Amiel studiază mai mult, cu atît este mai puțin el însuși și cu atît mai puțin este cineva anume. Totul se petrece ca și cum acumulării de cunoștințe i-ar corespunde dispariția celui care le acumulează. Această curioasă combinație între anularea eului și dobîndirea non-eului e numită de Amiel obiectivitate : „La douăzeci și cinci de ani, zice el, eram un obiectiv, adică un talent expansiv și impersonal, bucuros să se confunde cu propria-i strălucire, să-și uite de sine în lucruri". (5)

Ce înseamnă a-și uita de sine în lucruri ? Înseamnă să-ți îndrepți curiozitatea în afară. Conștiința devine pură conștiință a realității externe, conștiință a obiectelor acesteia, fără nici o intervenție a subiectului. E surprinzător să constați că omul care mai tîrziu va manifesta atîta interes față de sine însuși, care-și va consacra în întregime gîndirea elucidării propriului eu, începe prin a întoarce spatele acestui eu, prin a se dezinteresa cu totul de sine. Din acest punct de vedere, tînărul Amiel nu se deosebește mult de acele spirite strălucite din generația sa care optează pentru supunerea la disciplinele științifice : un Claude Bernard, un Taine, un Renan. Asemenea lor, el visează o știință totală, o prezență simultană a spiritului în toate punctele cunoașterii. Cunoașterea e un fel de ubicuitate. E vorba de a fi în același timp în totalitatea lumii cognoscibile. Amiel nu se gîndește nici o clipă să-și limiteze cercetările. Acestea trebuie să totalizeze realul. Așa încît Amiel nu numai că acumulează lecturi imense, dar încearcă să depășească toate specializările absorbindu-le pe toate. Prodigioasă cultură care, desfășurîndu-se în toate direcțiile, ca o iradiere sferică de curiozități universale. Cultivarea propriei naturi în toate sensurile, iată unica preocupare. În 1854 Amiel notează, după o lungă meditație în care-l cufundase studierea cuprinsului unor ziare științifice : „Atracția exteriorului trezește atît de energic în mine *forța* expansivă

încît *mă dilat fără limită*". Şi, în acelaşi pasaj se descrie „absorbit, pierdut în curiozitatea multiplă, în infinitul erudiţiei şi în *inepuizabilele detalii ale lumii periferice*" (6).

Îndreptîndu-te greu în afară, înseamnă, deci, să te dilaţi într-o lume atît de bogată în amănunt şi de vastă în ansamblu încît spiritului nu-i prisoseşte timpul, în totalitate, pentru a încerca s-o cuprindă şi s-o amănunţească. Cum ar mai găsi el încă răgazul să se ocupe de sine, să devină conştient de minuscula sa realitate centrală ? Amiel are dreptate să spună că la el gîndirea se transformă în pură forţă expansivă. Dar această expansiune e mai puţin a spiritului însuşi cît a conţinutului acestuia. Ceea ce creşte fără încetare e numărul obiectelor înglobate în sfera cunoaşterii. Să comparăm forţa expansivă a gîndirii amieliene cu aceea a gîndirii lui Rousseau, de exemplu. La Rousseau vedem energia spirituală abia izvorîtă din inimă, răspîndindu-se asupra universului, ducînd pretutindeni modul ei propriu de a simţi, astfel că mişcarea de expansiune nu e cîtuşi de puţin o mişcare achizitivă, ci din contra, un fel de dar făcut lumii de către suflet, identificarea generoasă a subiectivităţii centrale cu universul periferic. Dar, la Amiel, nimic nu se extinde cu excepţia domeniului ştiinţei îmbrăţişate. Spiritul nu aduce nimic lumii, cu excepţia purei sale activităţi cognitive. La periferie se află obiectele şi se află spiritul preocupat exclusiv să le perceapă. În centru nu se află nimic. S-ar zice că explorarea lumii periferice de către Amiel are drept corolar părăsirea totală a centrului. Să-ţi cultivi propria natură în toate sensurile înseamnă să cultivi inteligenţa, memoria, facultăţile achizitive, adică partea din fiinţă orientată spre exterior. Cît priveşte fondul, centrul, acesta e redus la a fi un simplu producător de energie expansivă. De îndată ce s-a îndepărtat de punctul de origine, gîndirea îl uită pentru a începe vasta mişcare de învăluire prin care se străduieşte să capteze realul. Nu există nici un alt demers al spiritului. Toată energia spirituală are

ca scop să cuprindă în aria ei cît mai multe cunoștințe ; și numai cînd totalitatea realității e astfel inclusă, părăsirea periferiei, coborîrea înspre centru redevin posibile :

„Aceeași nevoie intelectuală de a învălui lucrurile, de *a merge prin circumferință la centru,* de a epuiza circumstanțele pentru a ajunge la o integrală comprehensivă și sigură, de a da înconjur înainte de a intra înlăuntru, pentru a nu lăsa nimic în afară și în urmă, pe scurt, această nevoie de *totalitate* constituie forța și slăbiciunea gîndirii mele".(7)

Se afirmă astfel primejdios la Amiel primatul unei activități, propriu-zis centrifugă și periferică. Înainte de a te cunoaște, să cunoști lumea ; înainte de a te cuprinde în unitate, trebuie îmbrățișată totalitatea. Cu toate acestea, totalitatea este într-un fel sau într-altul risipită în afară. Să cunoști universul, să cunoști chiar fiecare obiect izolabil în univers, presupune „să epuizezi circumstanțele" cu multă vreme înainte de a fi în stare să „ajungi la integrala comprehensivă și sigură". Departe de a sesiza totul deodată printr-o intuiție sintetică, trebuie să mergi din fapt în fapt, din lucru în lucru, din știință în știință, printr-o mișcare asemănătoare celei prin care se merge de la un punct la altul, de-a lungul unei linii circumferențiale. Vastele lecturi ale lui Amiel, curiozitățile sale nenumărate, ramificațiile variate ale cunoștințelor pe care le explorează, toate acestea îi dau o viziune ce n-are, bineînțeles, nimic *total,* o viziune pur și simplu multiplă. O asemenea situație, se înțelege de la sine, este proprie oricărui spirit ce aspiră la o știință enciclopedică. Dar la Amiel caracterul incomplet și discontinuu al obiectelor de cunoaștere capătă de îndată o întorsătură gravă și chiar catastrofică. Pentru că, la o ființă care n-a găsit timp să se formeze, care n-are nici voință proprie, și nici măcar acel soi de preferință pentru sine precum majoritatea celorlalte ființe, imposibilitatea de a face totalul elimină probabil singura șansă de a ajunge finalmente să se cunoască, îndreptînd convergent spre centru experiența dobîndită la periferie. În această pe-

rioadă a vieții sale, anii petrecuți în Germania și primii ani de învățămînt la Geneva, Amiel muncește ca un disperat. Fără folos, totuși. Știința realului nu e niciodată încheiată și pe măsură ce se dezvoltă, pare mai incompletă ca niciodată. Așa încît activitatea de achiziționare a spiritului devine din ce în ce mai centrifugă. Să cunoști înseamnă să te afunzi în vastitatea ne-cunoscutului, să mărești perimetrul unei științe a cărei suprafață crapă din toate părțile. Înseamnă să cauți, ca Pascal, să nu scapi din ochi nimic din circumferința a cărei amplitudine depășește inexorabil cîmpul vizual.

Să cunoști înseamnă, așadar, în ultimă instanță, să pierzi din ochi obiectul cunoașterii. Dar mai există încă o dispariție de cu totul alt ordin. Dacă e imposibil să cunoști lumea în ansamblul ei, cel puțin nu e interzis să-ți fixezi spiritul asupra cutărui ori cutărui punct din această lume. Excepționala dezinteresare a gîndirii amieliene îi îngăduie aproape fără efort să se „abolească" în contemplarea obiectelor particulare. A contempla înseamnă a deveni ființa pe care o contempli, însă nu transpunînd în ea propriile tale caracteristici (Amiel nici n-are vreuna), ci importînd în sine caracteristicile obiectului contemplat. Știința lui Amiel cere o transformare a subiectului cunoscător în obiect cunoscut. Nimeni n-a avut o flexibilitate atît de mare, o asemenea capacitate de a se metamorfoza în lucrurile pe care le are sub ochi. Și, cum aceste lucruri aparțin lumii exterioare, rezultă că a te metamorfoza în ele înseamnă a duce tu însuți o existență pur exterioară ; înseamnă să trăiești nu în centru, ci într-un punct oarecare al periferiei.

Dar oricare ar fi punctul în care gîndirea încearcă să trăiască, ea nu se poate fixa. Orice formă ar adopta, se vede silită s-o părăsească pentru a adopta alta. Ea merge din punct în punct și din obiect în obiect. Se istovește trecînd prin ființe. În această suită de metamorfoze, cum să determini ce îi mai aparține la propriu ? Nici o viață centrală, nici o rădăcină, nimic care să persiste în afară de puterea de a deveni mereu alta. Și astfel,

conștiința se duce din formă în formă, risipind la periferie o gîndire ce rămîne ca și nulă în centru :

„Ce imens amestec de impresii felurite și ce de vieți, de individualități, de sfere de existență au trecut prin fața mea astăzi ! La ce servește această alchimie ? La *a multiplica punctele vii ale sufletului*, la a fosforiza monada, la a reaprinde sentimentul vieții universale. Dar această obiectivare este ispășită printr-o sincopă momentană a personalității, prin *dispersarea eului*." (8)

„...Mereu străin față de propriile mele antecedente, pierzîndu-mă pe mine însumi și *risipit prin obiectivitate, în toate formele naturii omenești*". (9)

II

„Poate că spiritul meu este, ca și gazul, potrivnic oricărei compresiuni, limitări, captivități, neiubind de la sine decît *expansiunea indefinită* și *dilatarea în toate sensurile, dispersarea nebună ?*" (10)

La limită, dilatarea devine, deci, vaporizare. Descoperim la Amiel, ca și la Lamartine, dispariția finală a eului și a lumii, ambele gazificate, parcă, de puterea contemplativă a spiritului : „Două intensități în contemplare : pe treapta întîia se volatilizează lumea și devine un vis pur ; pe treapta a doua, eul nostru..." (11). La Lamartine, vaporizarea lumii e, totuși, un fenomen semifizic, constînd într-o diminuare progresivă a densității materiei, grație căreia acesteia din urmă i se substituie un echivalent spiritual. Ceea ce la Amiel se petrece într-un chip destul de diferit. De la bun început, pentru el, nu există materie, nu există obiecte concrete, ci numai reprezentarea ideală proiectată de acestea în gîndire. Fapt e că, discipol al idealismului german, Amiel rămîne aproape de Hegel. Tocmai pentru că nu percepe decît idei, se identifică pe rînd și fără greutate cu toate ideile. Dar această schimbare constantă a unei idei cu alta are drept consecință faptul că retrage tuturor ideilor puțina înfățișare și forță pe care o mai păstrau. Or, numai prin

intermediul acestei forțe și asemănări spiritul avea șansa să verifice realitatea obiectelor pe care ele, ideile, le reprezentau. De îndată ce ideile devin incerte, lucrurile devin și ele incerte. Există la Amiel un declin rapid al credinței în realitatea lumii externe. Tot ce gîndește tinde să devină ideal, pe cît de ușor de gîndit, pe atît de ireal. În plus, trecînd neîncetat de la o idee la alta, el sfîrșește prin a nu mai fi sensibil decît la mișcarea prin care fiecare idee dispare, spre a face loc alteia. Astfel, vidul apare în două feluri. El apare, ca prin transparență, în diafanitatea progresivă a fiecărei idei și, mai mult încă, aproape pretutindeni în găurile ce se cască între idei. Dincolo de ceea ce gîndești, există întotdeauna un spațiu care depășește ceea ce gîndești : „Orice piatră aruncată în unda mea se înconjoară cu cercuri concentrice mai largi decît piatra aruncată..." (12)

Spațiul este locul unde cresc și dispar ideile. El este și locul unde se evaporă eul :

„Rămînînd Proteu îți pierzi substanța, te volatilizezi, nu ești nimic..." (13).

„Mă evapor în reverii, în fum și în elanuri pur imaginative" (14).

„Îmi pare că toate detaliile se evaporă, că nu mai știu nimic, nu mai vreau nimic, nimic deosebit, sînt parcă pe o culme învăluită de spațiul fără margini" (15).

La capătul mișcării ce-l antrenează pe Amiel din detaliu în detaliu și din obiect particular în obiect particular, nu mai există nici un detaliu, nu mai există decît universalul. Atunci gîndirea se trezește față în față cu spațiul. Spațiu ce n-ar trebui luat aici ca întindere pozitivă. Amiel ignoră elanurile lui Rousseau descoperind splendoarea infinitului spațial. El nu recunoaște prezența imensității. Cunoaște doar imensitatea absenței. Fenomenul evaporării a produs dispariția caracterului individual al tuturor formelor, în așa fel încît, în ochii spectatorului nu mai subzistă decît o generalitate atît de uniformă, încît totul în cuprinsul ei este imparțial confundat și anulat. Iar în fața acestei vaste obiectivități anonime

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

o conștiință la fel de impersonală și de indiferentă ea însăși, distribuindu-și egal atenția asupra unei lumi nivelate ale cărei puncte par să se reducă la aceeași insignifianță. Așa se prezintă, într-adevăr, experiența de care este vorba aici. Cînd orice detaliu se evaporă, nu mai rămîne decît o realitate universală atît de pulverizată, încît se confundă cu spațiul. Dar nu cu un spațiu *real*, ci numai cu vidul. Vidul e ceea ce se descoperă la extremitatea gîndirii, atunci cînd mișcarea de expansiune devine o mișcare de anulare. El e ceea ce se întinde dincolo de ultimul cerc. Desigur, înainte de a ajunge la această regiune ultimă, gîndirea lui Amiel explorase deja un fel de spațiu, mergînd din descoperire în descoperire. Alergînd de la una la alta însă, cum ar fi avut această gîndire timpul și reculul necesar ca să-și dea seama de întinderea drumului parcurs? Nu, înainte de revelația finală, Amiel ignoră spațiul; și numai la capătul mișcării sale de expansiune, spațiul îi apare ca o cîmpie pe care o vezi desfășurîndu-ți-se în față cînd ieși dintr-un loc înțesat cu hățișuri adînci. Spațiul este ceea ce se ivește atunci cînd universul și eul dispar și, risipindu-se fantasmagoria aparențelor, nu mai rămîne decît locul lăsat gol de absența lor. Spațiul e înlocuirea unei plenitudini iluzorii prin carența care urmează evaporării acesteia.

Printre simbolurile felurite folosite de Amiel spre a reprezenta substituirea finală a plinului de către vid, există unul pe care l-a îndrăgit mai mult decît pe celelalte: simbolul *balonului de săpun*. Vechi simbol baroc al deșertăciunii și al efemerității aparențelor, balonul este pe placul lui Amiel pentru că totul în el, forma, sclipirile, drumul și destinul lui, îi îngăduie să filosofeze asupra vidului în care acesta se resoarbe. Se știe că aproape toată viața, cel puțin în mod intermitent și pînă cu cîteva luni înainte de moarte, Amiel s-a amuzat făcînd baloane de săpun. Le numea, nu fără pedanterie, *pompholyx*-uri: „Sînt, zicea el, un pompholyx suspendat peste abisul infinitului...“ (16). Și altă dată: „Sînt un balon, desprins de toate, rătăcitor, jucăria tuturor

adierilor, înconjurat de vidul atmosferei, și mai vid încă în el însuși, așteptînd să-l turtească ploaia ori fulgerul să-l spargă : altă dată, aș fi spus un balon de săpun, reflectînd toate culorile irisului și toate darurile naturii" (17).

El nu era, așadar, insensibil la frumusețea acestor „aerostate în miniatură" :

„E admirabil și te predispune la visare faptul că aceste globuri de o splendoare fragilă în care se învîrtejesc toate culorile prismei, peisajele, norii, care navighează ca niște flotile, urcă la cer precum sufletele și reprezintă viața în chip atît de desăvîrșit. Văzîndu-le cum se umflă cînd sufli în ele, ești năpădit de imagini și de gînduri : Păsări ale paradisului, sipet cu bijuterii, covoare orientale, caleidoscop, lanternă magică etc., sfera, starea globală, înscrierea treimii, sudura, despărțirea, imbricarea etc. Relativa raritate a reușitelor, toate condițiile fiind, de altfel, egale, inegala durată și vitalitate a pereților, celula magnifică, rezistența formei perfecte, preschimbarea unui strop de apă întinată în palat de diamant ; — himerele, creația, sorii ce se sting în empireu ; — un sărut închis. Un pompholyx umflat de Satana murea lăsînd să scape o flacără, suflătorii în sticlă, alchimiștii etc. Aerostat în miniatură, aspirație către cer ; dependență de vînt. Burduf al lui Eol" (18).

Ceea ce frapează mai mult decît orice imaginația lui Amiel este „starea globală" a baloanelor. Nu îndeplinesc ele astfel în miniatură visul de totalitate care-l bîntuie încă din tinerețe ? Forma perfectă a balonului este, la scară redusă, imaginea dezvoltării sferice pe care ar fi vrut s-o dea enciclopediei spiritului său. Balonul e un microcosmos. În el se reflectă lumea. În el varietatea culorilor se etalează prismatic. Cu puțin timp înainte de a muri, Amiel compune un poem în linie marinistă care celebrează acel *totum simul* închis în balonul de săpun :

„Cochilia ta cu pereți fragili
În mișcarea ei sclipiri răsfrînge

A culorilor *întreagă* paletă,
Pămîntul și cerul *totodată*."

În fine, poemul se termină prin catastrofa prevăzută :

„Se vede strălucind pe toată întinderea
Meteorul palpitînd,
Apoi această lucire de o clipă
Sub o rază moare" (19).

Moartea balonului este moartea unei duble iluzii. Nuanțe prismatice, reflex al altei lumi, „spirit sferic" care de-a lungul și de-a latul suprafețelor sale reproduce diversitatea realității : toate acestea sînt vid întorcîndu-se-n vid. Spărgîndu-se, balonul produce vaporizarea întregului sistem care se oglindește și se reproduce în el. Dar în același timp el produce și vaporizarea eului care pretinde a-l îmbrățișa. Pierzînd lumea, gîndirea lui Amiel se pierde ea însăși. Se pierde prin explozie și risipire.

III

„Dispersie, distracție,
Iată ce te anulează și te epuizează,
Experiența să te învețe ;
Distracție, dispersie,
Răul e în ele ! Unde să afli ajutor ?
Cunoști numele leacului ?
Iată-l : concentrarea" (20).

Pretutindeni cîte puțin, în jurnal, în versuri, în teza de doctorat, și pînă și pe coperta caietelor sale ori pe foi volante, Amiel denunță răul de sute de ori, și își propune remedierea lui. Răul e dispersiunea, evaporarea. Remediul : „Dispersiunii să-i urmeze concentrarea" (21).

Iată ce se găsește într-un carnet cu maxime și directive :

„Curiozitate nesfîrșită înseamnă dispersiune nesfîrșită.

Dispersiune înseamnă pierdere de forță.

Toți regretă că nu sînt circumscriși, limitați, mărginiți la ceva anume ; sau dacă n-o regretă ei înșiși, o regretăm noi pentru ei.

A produce înseamnă a aduna, a condensa, a concentra forțele, efortul, viața" (22).

Trebuie deci să adunăm. Dar unde și cum ? Oricît de împrăștiată ar fi la periferie, ființa își apleacă privirile asupră-și constatînd trista ei carență de centru :

„Eu, efectiv nu am centru, calm, plenitudine. (23)

Într-un cuvînt, nici un fel de centru, de ax, de pol, de interes dominant, de voință fixă, de plan general, de scop hotărît" (24).

Incapacitatea de a se concentra nu este un simplu cusur de tinerețe ; ba chiar este o boală care se agravează la maturitate :

„Mă apropii de patruzeci de ani și nu am nici un fel de consistență. Nimic nu se concentrează și nu se hrănește, nimic nu se fixează și nu se întărește în mine" (25).

Dacă eul nu are centru, trebuie să încerci să-i dai unul. Dar cum să i-l dai ? — Printr-un act expres al voinței. Amiel își predică sieși un fel de voluntarism practic : „Să-ți concentrezi toate forțele asupra unui punct și să consideri acest punct ca fiind ceea ce poți să faci cel mai bine, și ceea ce, în consecință, este cel mai util : iată îndemnul ce trebuie urmat și maxima diriguitoare ce trebuie dată" (26). Pe scurt, Amiel ar vrea să compenseze carența proprie de centralitate interioară printr-un mobil de acțiune, adică printr-un centru extern. Anumite circumstanțe pot furniza, de altfel, mobilul și pot servi drept tutore actului de voință. De exemplu, Amiel se bucură că a fost numit profesor de filosofie : nu-și va asuma el prin chiar acest fapt o obligație de concentrare într-un fel profesională ? Dojenindu-se și mustrîndu-se violent, după cum îi stătea în obișnuință, el scrie în jurnal :

Erai deci filosof, dar filosof amator, fragmentar, nedisciplinat ; ești constrîns să urci în grad, să treci un prag

al inițierii, să te concentrezi, să te aduni, să te reculegi. Presiunea providențială readuce gazeitatea ta nepotolit expansivă la lichiditatea mai stabilă, mai sferică, mai tenace și totuși susceptibilă de toate formele și conținînd toți germenii" (27).

Vai! presiunea scontată a meseriei nu pare să fi avut alt efect asupra profesorului decît acela de a-l face să redacteze cîteva mici recenzii și cîteva schițe de curs. Săptămînile trec, lunile, anii. În van cată Amiel să scrie o operă ce ar fi pentru el un centru de atracție și de acțiune: „Datoria mea este clar trasată, iar avertismentele din afară se însărcinează din cînd în cînd să mi-o amintească. Trebuie să fac o operă, să adun într-un punct rezultatul studiilor și al vieții mele..." (28). Înflăcărare de om beat! Amiel nu scrie nimic în afară de jurnal și continuă să-și abată gîndirea spre mii de puncte periferice: „Mă descentrez fără încetare și toată forța mea e întrebuințată la a-mi îndepărta forța de acțiune. A acționa înseamnă să te faci ax, săgeată, spadă, înseamnă să te condensezi în tine și să-ți îndrepți vîrful împotriva lumii. Dimpotrivă, tu pui în tine vidul, faci din axul tău un spațiu găunos" (29).

Să faci și făcînd să te faci, spunea cam la aceeași dată Lequier. Dar ca să faci, trebuie să vrei și adevărata centralitate nu e în scopul pe care ți-l desemnezi, ci în energia cu care îi urmărești realizarea. Ceea ce ne îngăduie să facem din opera pe care o urmărim un centru de interes și de activitate este concentrarea prealabilă a voinței noastre. Cine nu are, așadar, principiul voinței de unitate în el însuși, nu va putea să-și dea un principiu de unitate în afară: „Or, spune Amiel, eu n-am decît foarte puține obișnuințe, caracter sau voință. Este, deci, inevitabil să mă dizolv ca un fluid, să mă împrăștii, să mă volatilizez și să mă pierd ca un fum" (30).

Nu există, se pare, concentrare pur exterioară. Totuși o speranță rămîne. Dacă nu avem voință, nu există oare posibilitatea să ne așezăm în astfel de condiții exterioare,

încît înlăuntrul nostru să încolţească şi să se dezvolte voinţa ? Împrăştierea ideilor noastre are probabil drept cauză condiţii care sînt acelea ale împrăştierii. Să suprimăm aceste condiţii, să le înlocuim cu altele, mai favorabile. Să întemeiem un cămin şi vom avea un centru de viaţă.

Amiel va visa, deci, să se căsătorească. Citind cartea lui Michelet despre Iubire, el cade pe următoarea frază : *Concentrează-te sau mori.* N-o va uita. Ea va reapărea fără încetare în jurnalul său. Dacă îi izbeşte spiritul, nu e numai datorită sensului ei general. Michelet a aşezat această frază chiar la sfîrşitul unei cărţi consacrate iubirii spre a-i servi drept concluzie : „Întreagă această carte ajunge aici, scria el : Sau te concentrezi sau mori." Şi adăuga : „Concentrarea forţelor vitale presupune înainte de orice fixitatea căminului." Ceea ce venea în întîmpinarea celor mai scumpe idei ale lui Amiel. Principalul motiv pentru care, toată viaţa sa, va dori să se căsătorească este următorul : el crede că viaţa conjugală i-ar permite să ajungă în sfîrşit la concentrare :

„N-am găsit iubirea care să-mi fixeze activitatea stimulînd-o în acelaşi timp, n-am găsit un ţel determinat, circumscris, un cămin familial pentru sufletul şi gîndurile mele, care să mă salveze de nevoia de călătorie şi de schimbare, să-mi dea un punct de sprijin, o bază definitivă, *un centru pozitiv şi precis...*" (31).

„Ce veţi fi căutînd în căsătorie ?... — Răspuns : concentrarea. Existenţa mea s-a împrăştiat din lipsa unui *punct fix*, a unui ax, şi acest ax este căminul familial". (32).

Dar aşa cum nu se va dedica unei opere capitale, Amiel nici nu-şi va întemeia un cămin. Cauza e aceeaşi. O operă, ca şi un cămin, implică o alegere, o decizie de voinţă. Pentru a te căsători, pentru a întreprinde o lucrare, treburi care ne-ar permite să ne concentrăm, trebuie deja să ştim să ne concentrăm. Învîrtindu-se în jurul centrului, Amiel rămîne la periferie. Zadarnic speri întemeierea unui punct de convergenţă exterior

cînd nu descoperi calea spre centrul interior. Nu devenind soț ori scriitor, va deveni Amiel om, ci cufundîndu-se în propria-i intimitate. Centrul existenței nu este în lumea exterioară. El este în subiectivitate.

IV

Pînă acum, nu l-am văzut încă niciodată pe Amiel însuși, ci mereu un Amiel angajat într-o cercetare ce îl purta departe. Fie că, pornind în căutarea unei științe totale, el încearcă să se situeze la periferia lucrurilor ; fie că, din contra, se silește să facă dintr-un obiect particular centrul gîndirii și al vieții sale active, într-un caz, ca și în celălalt, nu distingem niciodată decît un Amiel mascat de obiectivul pe care și-l propune. Încît am putea chiar să ne închipuim că întotdeauna va fi fost astfel. Nu există nici un motiv ca Amiel să înceteze într-un moment al existenței sale dedicate lucrurilor să se metamorfozeze prin intermediul gîndirii în obiectele pe care le propune acestei gîndiri. Nimic mai ușor decît să concepem un Amiel sclav al *obiectivității* pe veci. Totuși, singulara însușire de a se metamorfoza, proprie lui, funcționează în două moduri diferite. Într-un sens, ea e puterea pozitivă grație căreia gîndirea se transformă în orice obiect, oricare ar fi acesta. În alt sens, ea e forța negativă cu ajutorul căreia spiritul se eliberează de forma pe care și-a asumat-o provizoriu. Amiel aparține acelei categorii de oameni care nu rămîn multă vreme prizonieri ai propriei lor gîndiri. Ca și în cazul lui Gide, e destul să aștepți un pic pentru a-l regăsi disponibil. Dar a spune că se sustrage cu ușurință formelor obiective ale gîndirii lui, nu e destul, trebuie adăugat faptul că această sustragere are loc în trepte succesive, așa încît putem vedea în ea o operație continuă de dezgolire în cursul căreia Amiel se debarasează rînd pe rînd de diferitele moduri de a fi.

Ca un flux și un reflux care mișcă alternativ în sens invers mareele, există la Amiel, alături de perioade

de expansiune și risipire, perioade contrare, de repliere. Or, pentru Amiel, a se replia înseamnă a se despuia. Așa cum mișcarea de expansiune este la el, în primul rînd, o mișcare de achiziție ale cărei obiecte se adiționează și se juxtapun, tot așa retragerea gîndirii este mișcarea prin care ea se despoaie pe rînd de toate straturile de obiecte cu care a fost, ca să spunem așa, îmbrăcată. Am putea vorbi aici de *strip-teas*, dacă operația despre care e vorba n-ar avea drept scop revelarea unei ultime absențe de formă, în locul vulgarei exhibiții care o urmărește din contră, tocmai revelarea formei :

„Cum ne schimbăm ! Și ce de metamorfoze am mai traversat de cînd am conștiința ființei și memoria vieții mele anterioare. Ce de *învelișuri* succesiv uzate, veleități dispărute, intuiții abandonate, posibilități neglijate, emoții regretate, ce de personaje în Proteul meu și ce de indivizi în mine au murit unul după altul !“ (33).

Metamorfozei progresive, prin care gîndirea se învesmîntă în învelișuri suprapuse, asemănătoare unui șir de cercuri concentrice, i se opune, deci, o mișcare de „metamorfoză regresivă“ (34), prin care, aruncînd unul după altul învelișurile „uzate“, gîndirea coboară din cerc în cerc pînă în centru. Există o cufundare treptată a conștiinței în interiorul ei înseși. O putem compara cu acea coborîre, în cadrul inițierilor, a neofiților într-un puț, de-a lungul unei scări magice din care fiecare treaptă se desprinde și cade de îndată ce piciorul încetează să se mai sprijine pe ea. Astfel, lucru ciudat, cunoașterea de sine se aprofundează sărăcind : „fiecare sferă a ființei se spiritualizează interiorizîndu-se prin sfere concentrice descrescînde“, notează Amiel în aide-mémoire-ul unui curs de antropologie (35). Abandonînd succesiv formele obiective cu care, parcurgînd același drum în sens invers, s-a identificat pe rînd, spiritul se îndreaptă spre o cunoaștere non-obiectivă, spre o cunoaștere care n-ar avea nevoie să fuzioneze cu nici un obiect. Pentru aceasta, conștiința centripetă „*procedează prin coji din ce în ce mai interioare*, precum învelișurile

bulbilor" (36). Întocmai ca în Kabbală, progresul în cunoașterea de sine este descris de Amiel ca o îndepărtare a foilor de ceapă :

„În intimitate, adevăratul meu *eu*, reapare. În viața obișnuită, fiecare vede numai cîte ceva din *învelișurile concentrice* ale ființei mele interioare, numai unul din numeroasele mele *teci* care îmi seamănă așa cum seria de costume suprapuse pe care le scot, dezbrăcîndu-se, marii actori comici seamănă cu personajul ce se află dedesubt. Singura deosebire este că învelișurile nu sînt nicidecum de împrumut, ci fac parte din individualitatea mea, așa cum straturile unui bulb sau ale unui cristal constituie chiar cristalul și bulbul și sînt în mine fără să fie voite de mine" (37).

Aceasta este „coborîrea în Infern" a lui Amiel în intimitatea lui însuși. Cu toate acestea, nimic nu amintește mai puțin de coborîrea lui Nerval într-o regiune îndoielnică, unde ființa prezintă imagini ale ei înseși din ce în ce mai mitice. La Amiel, dimpotrivă, gîndirea elimină treptat toate învesmîntările succesive cu aparențe. E o căutare a lui *a fi* care se află în spatele seriei lui *a părea*. Totuși, ar fi greșit să credem că la Amiel coborîrea „în adîncul abisului interior" implică din partea celui ce procedează astfel vreo încordare oarecare a spiritului. La Amiel, aprofundarea nu este nicidecum o asceză, ea este la fel de spontană ca mișcarea antitetică prin care gîndirea se ridică și se împrăștie. Dacă lui Amiel, din cauza lipsei sale de voință, i se pare, într-adevăr, imposibilă concentrarea voluntară, nimic nu-i este mai ușor decît să atingă centrul ființei sale printr-o coborîre în sine ce nu implică nici o intervenție a voinței. N-are decît să se desprindă de tot și s-o ia pe pantă în jos în virtutea gravitației. E adevărat că unii oameni sînt incapabili să se despartă fie și de cea mai măruntă dintre posesiuni. Se cramponează de ele cu aceeași energie, dar acționînd în sens contrar, care sudează scoicile pe carena vapoarelor. Pentru alții, dim-

potrivă, nu există gest mai simplu decît acela de a se desface de ceea ce posedă. Într-atîta sacrificiul este o lege a ființei lor încît, sacrificînd totul, ei își sacrifică pînă și propria ființă. Nu bunurile, nu viața, ci mai mult, zic bine, însăși ființa lor.

Unde să te oprești cu sacrificiul? Unde să te oprești din coborîrea în tine însuți? Din treaptă în treaptă, înaintînd către fundul puțului care e ținta drumului său. Amiel n-are decît să ridice ochii, precum un om care cade, pentru a vedea clădindu-se deasupra lui imaginile succesive ale propriei ființe, imagini părăsite în cursul acestei căderi *sui generis*. În vreme ce progresează spre vîrful extrem al unei spirale ce se restrînge asupra ei înseși, el poate vedea, în sus, în spate, evantaiul formelor exterioare cu care voise să se identifice și de care se desparte acum și se îndepărtează tot mai mult. Dar spectacolul acestei despărțiri n-are nimic întristător. Ca și cum spiritul, de-a lungul unui vis, ar vedea risipindu-se în depărtare fantasmagoria formelor care, o clipă, îl tulburaseră. Ciudată beție, a cărei plăcere constă în conștiința, nu a unei creșteri de ființă, ci a unei diminuări; mai puțin comparabilă cu trezirea decît cu momentul invers prin care conștiința, pierzîndu-și obiectele, lunecă din zbucium în repaos.

Încă într-o scrisoare de tinerețe, Amiel scria:

„E un farmec de nedescris să simți că trăiești pe cînd totul zace; îți devii transparent ție însuți, tumultul vieții exterioare și al gîndirii se potolește și zărești prin transparență fundul liniștit și tăcut al inimii. E ceasul reculegerii interioare" (38).

Cum să nu te gîndești aici la meditațiile lui Rousseau din ultima perioadă? Ca și la visătorul din insula Saint-Pierre, există în reculegerea lui Amiel uitarea lumii exterioare, o încetinire a *tempoului* existenței, o potolire a ființei ce corespunde tăcerii din natură și, în sentimentul de calm intern și extern, o transparență a sinelui față de sine care e adevăratul repaos. Pentru că la Amiel, ca și la Rousseau, întoarcerea la centru este

înainte de toate o întoarcere la unitatea profundă a sufletului, o *simplificare*. Dar poate că această simplitate regăsită va fi avînd la Amiel o putere de unificare într-adevăr absorbantă. Din acest punct de vedere, dispariția succesivă a tuturor aspectelor periferice ale ființei nu mai trebuie să apară aici ca o abandonare a lor pe drum, dar ca întoarcerea la centru și resorbția lor de către acesta. Repaosul central nu e determinat de încetarea tumultului. Să spunem mai degrabă că rumoarea odată ajunsă la centru se transformă în liniște. Această magică metamorfoză e comparabilă cu refluxul unei serii de cercuri concentrice și a razelor lor spre centrul comun de unde au emanat, reflux ce are drept efect revenirea în interioritatea centrului a proprietăților pe care le-au desfășurat în afară. O altă scrisoare din tinerețea lui Amiel schițează deja descrierea acestei replieri esențiale :

„Pe măsură ce privirea se întinde și devine mai pătrunzătoare, nevoia de forme particulare descrește, limita acestei educații estetice fiind aceea de a vedea totul în nimic, toate mișcările în cadrul repaosului, toate culorile în lumină, toate acordurile într-un ton. Dați-mi o mișcare, o nuanță, un sunet particular ; mi le furați pe toate celelalte ; repaosul este substanța infinită *în care toate posibilitățile au revenit precum porumbeii în porumbar*, toate mișcările în modul lor de echilibru, toate culorile în *punctul* luminos, toate sunetele în *punctul* vibrant“ (39).

Dintre toate metamorfozele suferite de sufletul lui Amiel nu e alta mai importantă decît reducerea *la starea punctuală*. O găsim minuțios descrisă într-o pagină de jurnal la care fără îndoială că Amiel ținea în mod deosebit, căci după ce a corectat-o cu multă grijă, a așezat-o printre textele alese ce formează partea a doua din *Grains de mil (Grăunțe de mei)*. Iată pagina aproape în întregime. Amiel opune aici starea punctuală dispersării :

„Dacă spiritul este esențialmente mobil și, ca să spunem așa, fluid, dacă viața spirituală e supusă unei mișcări continue de rotație, ca și prototipul său, planeta, îmi explic tendința aproape irezistibilă a conștiinței de a se dispersa. *Cu excepția punctului unic din centru, cu excepția condensării sale cu totul punctuale în însăși axa vieții sale,* conștiința tinde perpetuu să-și devină străină, să se piardă în afară, să se evapore în regiunea periferică. Purtată cum e, de forța centrifugă, dispersarea îi este proporțională cu raza activității. *Adusă la starea de punct matematic (starea punctuală* — variantă din *Jurnal)* și centrată pe axa ei de revoluție, ea oferă o priză minimă forței destructive ; cu cît crește în volum, cu atît e mai periclitată. *Restrîngerea reculegerii, întoarcerea la atomul interior, la monadă,* este deci, legea conservării personale“ (40).

Ar fi greu de găsit în toată literatura franceză (spun „franceză“ pentru că ideea exprimată aici este evident de inspirație germanică) un text echivalent. Neîndoios la Rousseau, în chip special la acel Rousseau din ultimii ani, nevoia de a „oferi minimum de priză forței destructive“ se manifestă deseori printr-o mișcare analogă de repliere. Dar forța destructivă în fața căreia Rousseau bate în retragere e compusă din mulțimea celor răi. El se retrage în sine, ca într-o citadelă împresurată de inamicul din afară. Dimpotrivă, ceea ce izbește la Amiel este faptul că nu există inamic în afară. Dacă se retrage, e pentru a nu mai fi periclitat din cauza extremei dispersări de care este răspunzător el însuși. El compensează printr-o mișcare retractilă ceea ce e periculos și riscant în energia lui expansivă. Pe scurt, cedează unei mișcări de neîncredere față de sine însuși. Așa se face că nu la Rousseau trebuie să mergem spre a găsi echivalențe ci, mai degrabă, la Maurice de Guérin, acel Guérin neliniștit, conștient de slăbiciunea sa al cărui suflet „se afundă cu voluptate în fugă“ și „se retrage spre locuri neștiute de nimeni, nici de el însuși“.

Așa încît, dacă sufletul schițează aici o mișcare de retragere ce-l readuce la sursă, este în primul rînd pentru a găsi în propriile străfunduri un sprijin interior. Căci, în centrul seriei de cercuri concentrice care îl cuprind, punctul central este sursă, ba chiar din această sursă au purces cercurile. Să revii la punct, la centru, înseamnă să te readuci în starea inițială de la care a început mișcarea de expansiune. Înseamnă să regăsești originea. Să te reașezi în locul prim în care nu există încă nici o pierdere, nici o slăbire a ființei. O forță neîncepută rezidă în starea punctuală, anume forța elementarului. Cu excepția lui Guérin (iar Guérin însuși a ignorat profunzimea metafizică a unui elan atît de spontan la el ca acela al unui copil alergînd să-și ascundă obrazul în fusta mamei sale), nimeni în literatura franceză n-a încercat cu atîta intensitate ca Amiel acest sentiment propriu-zis genetic, care-l readuce, din toate punctele periferice ale gîndirii sale dispersate, la un punct absolut diferit de toate celelalte pentru că e un punct *centrat*, un punct care, cronologic, logic și ierarhic le precede pe celelalte. Întoarcerea lui Amiel la centru se supune într-adevăr, legii conservării personale, cum singur o spune, adică în primul rînd nevoii de a se sustrage nebunei dispersări de sine, care literalmente îi distrugea ființa. Dar dacă legea conservării ființei cere ca Amiel să se retragă în centru, este tocmai pentru că în centru și numai în centru ființa este conservată : ca și cum, în vreme ce partea excentrică din noi s-ar cheltui la suprafață, în străfundul nostru, ființa care sîntem cu adevărat s-ar odihni intactă.

Pentru a descrie această mișcare de întoarcere, mai importantă ca toate, Amiel se servește de un cuvînt pe care și-l apropriе și căruia îi dă o semnificație specială. E cuvîntul *reimplicare*. Îl descoperim, printre altele, într-un lung pasaj din *Grăunțe de mei* care face pereche cu cel citat mai sus :

„Există o însușire pe care foarte puțini oameni o cunosc și pe care aproape nimeni n-o exercită ; aș numi-o

reimplicare. Să poți să te simplifici în mod treptat și nelimitat : să poți retrăi cu adevărat formele dispărute ale conștiinței și ale existenței ; de pildă, să te lepezi de vremea ta și să te scobori în spița ta pînă la a-ți deveni strămoș ; mai mult, să te scuturi de propria individualitate pînă a te simți pe deplin altul ; și mai mult încă, să te desfaci din alcătuirea de acum, uitînd și stingînd din aproape în aproape diferitele-ți simțuri și *întorcîndu-te* prin simpatie și printr-un fel de minunată *resorbție* în starea psihică anterioară auzului și văzului ; și încă mai mult, *să cobori în acest înveliș pînă la starea elementară de animal și chiar de plantă* ; și mai profund încă, *printr-o simplificare crescîndă, să te reduci la starea de germene, de punct, de existență latentă* ; să te eliberezi, adică, de spațiu, de timp, de trup și de viață afundîndu-te *din cerc în cerc* în întunecimile ființei tale primare, încercînd din nou prin nesfîrșite metamorfoze *emoția propriei geneze*, retrăgîndu-te și condensîndu-te în tine pînă la virtualitatea limburilor : însușire prețioasă și prea rară, privilegiul suprem al inteligenței, întinerire spirituală după voie" (41).

În 1854, puținii cititori ai acestui extraordinar pasaj vor fi încercat, nu încape nici o îndoială, un sentiment de surpriză. Ecoul acestei reacții îl găsim pe ici pe colo în *Jurnal*, ca de pildă atunci cînd Amiel relatează o anume conversație cu prietenii săi Heim și Scherer în timpul unei plimbări în jurul micului Salève, conversație, cel puțin în parte, privitoare la reimplicare. La fel, cîteva zile mai tîrziu, Amiel stă de vorbă cu o prietenă : „Ne-am poticnit, scrie el, la reimplicarea mea, care e considerată prea îndrăzneață pentru un public de proști și de zeflemiști" (42).

Bănuim cum vor fi zeflemisit genevezii din acea vreme o gîndire atît de originală și de profundă, în realitate, încît pînă și astăzi abia dacă sîntem în măsură s-o înțelegem. Cineva, totuși, citind *Grăunțe de mei*, i-a intuit însemnătatea. Treizeci de ani mai tîrziu scriind Introducerea la Fragmentele din Jurnalul Intim, Edmond

Scherer păstrează încă prezent în spirit sentimentul de stupefacție încercat în 1854 la lectura pasajului mai sus citat : „Îmi amintesc curiozitatea mea atunci cînd am citit prima dată prin ce fel de procedeu ajungea prietenul nostru să se reducă la starea de germene... Îmi amintesc că l-am întrebat pe autor în legătură cu acest pasaj și că precizia afirmațiilor lui n-a făcut decît să-mi sporească surpriza."

De fapt, ceea ce descrie Amiel în acest text și aiurea ar putea fi desemnat prin termenul *involuție*, adică același lucru cu *evoluția*, dar percepută sau concepută într-o perspectivă răsturnată. În epoca de triumf a transformismului, cînd Charles Darwin avea să publice în curînd *Originea Speciilor*, Amiel concepe procesul de evoluție ca și cum l-ar trăi din lăuntru, mai mult încă, și-l închipuie așazicînd inversat, surprinzîndu-l cu gîndirea într-o serie de etape de retrogradare. Urmînd astfel de la un palier la altul itinerarul de repliere, în același timp biologică și intelectuală, despre care e vorba, Amiel se vede traversînd regnul animal, apoi pe cel vegetal, revenind în fine la stadiul elementar. Și tot nemulțumit, ajunge să se situeze la nașterea vieții, a unei vieți al cărei subiect este chiar el. Aici rezidă calitatea cu adevărat unică a intuiției amieliene. Geneza despre care s-a vorbit aici nu e atinsă cîtuși de puțin datorită unei corelări de experiențe obiective și de inducții logice ; căci ea ar fi în acest caz pur și simplu un ansamblu oarecare de fapte și de ipoteze considerat ca obiect de cunoaștere științifică. Este, dimpotrivă — în chiar termenii celui care o experimentează intim — geneza ființei care sîntem, așa cum o regăsim într-o emoție „reîncercată".

Suind înapoi cu gîndul pe firul dezvoltării rasei, Amiel reface în același fel, adică de-a-ndăratelea drumul urmat în existență de germenele de viață care a fost el însuși. Să urci înapoi către propria-ți geneză sau către geneza generală a ființelor, înseamnă să tinzi spre același scop alegînd cel puțin parțial același drum. Ca și cum diversele evoluții biologice ale raselor, ale speciilor, ale in-

divizilor ar fi imbricate unele într-altele în felul cercurilor concentrice. Oricare ar fi amploarea cercului în care te așezi, oricît de departe punctul din care pleci, de îndreptat te îndrepți spre același centru și, înainte de a-l atinge, percepi aceeași restrîngere a spațiului, aceeași convergență a liniilor și aceeași simplificare a vieții. În această mișcare regresivă (asociată întotdeauna la Amiel unei nevoi adînci de a căuta protecție în centrul ființei), nu e greu să vedem manifestarea unui complex freudian. Rostul reimplicării, o spune Amiel însuși, este acela de a te „readuce la starea de indiviziune a ființei, aproape la *starea foetală*" (43). În altă parte el exprimă dorința identică de „a urca îndărăt pe firul anilor și de a te întoarce în sînul mamei" (44).

Dar în dorința de reimplicare există și altceva decît expresia unui „complex matern". Există cum am citit și mai sus, nevoia de reîntoarcere la starea de indiviziune a ființei, la absența absolută a oricărei determinări. În vreme ce în mișcarea de expansiune conștiința se disemnează urmărind obiecte multiple, fără ca vreodată să-și devină ea însăși obiect, în starea de reimplicare din contră, gîndirea, desfăcută fiind de orice obiect se regăsește ca gîndire fără obiect, gîndire radical indeterminată. Acesta e fără îndoială „fondul tenebros" (45), de care vorbește Amiel, „hăul, întunecos al virtualității" (46), pe care îl situează la originea și în centrul ființei : „miezul conștiinței noastre e inconștient, așa cum nucleul soarelui este obscur" (47). Subiectivitate pură, existînd în ea însăși, retrasă, insondabilă, nereprezentabilă și care, precum Regatul Mumelor din cel de-al doilea Faust, există în străfundul a tot și toate, înconjurată de tot și toate, dar fără a fi nimic, întocmai ca și centrul cercului :

„Spiritul *își obiectivează tot restul,*
„Dar *nu-ți poți obiectiva centrul însuși*
„Există într-însul un punct obscur : acel «eu sînt spirit».

„Acest punct este *abisul central*, fondul întunecos, zălogul dezvoltării infinite.
«Eul latent»“ (48).

Astfel, întoarsă exclusiv spre sine, înfundîndu-se în profunzimea opacă a locului minuscul pe care-l ocupă, conștiința devenită centru nu mai e decît un centru lipsit de cerc, un punct fără dimensiune, absorbindu-se în fuga-i verticală. Ea e, într-adevăr, „punctul negru“ de care vorbește Amiel, obscuritatea care locuiește exact în centrul luminii. Într-adevăr, conștiința fără obiect e o gîndire care-și interzice să gîndească ceva cel puțin ceva reprezentabil în mod explicit, și care, în consecință, se caută pe sine și fuge de sine într-o mișcare fără sfîrșit, a cărei descriere memorabilă a făcut-o de cîteva ori Maurice Blanchot. Totuși, „subiectul“ ce se revelă la limita ultimă a reimplicării nu e întotdeauna acel nucleu obscur al conștiinței luminoase ; mai des, el e însăși conștiința, nu ca „punct negru“, ci, dimpotrivă, ca focar de luminozitate. Dintre toți gînditorii secolului al nouăsprezecelea, Amiel este, poate, împreună cu Maine de Biran, cel care a izbutit cel mai bine să se situeze în punctul de extremă luciditate, din care nu numai că percepi lumea, dar te percepi pe tine însuți percepînd lumea. Și ca și la Biran, există la Amiel sentimentul dublu al unei lumi percepute în vîrtejul vieții sale periferice, și acela al unei gîndiri care, sustrasă agitației externe, o contemplă fără să-i cedeze : „sufletul meu revine la pura conștiință de sine, centru imobil al mobilității noastre perpetue“ (49).

Din acest punct de vedere reimplicarea amieliană nu e nimic altceva decît conștiința de sine, atît de dragă tradiției filosofice franceze. Cu toate acestea, Amiel însuși o consideră mai mult germanică decît franceză : „Lumea latină, scrie el, prin forma ei mentală, este condamnată să-și pietrifice abstracțiile și să nu pătrundă niciodată în sanctuarul intim al vieții, în focarul central. Spiritul germanic locuiește în el însuși și are conștiință de sine pînă în centru“. (50)

Amiel se dovedește aici profund nedrept. Căci există o conștiință de sine, pur franceză, care ilumineaza de exemplu *Cogito-ul* cartezian. *Gîndesc, deci sînt* vrea să spună : mă gîndesc pe mine și, gîndindu-mă, îmi descopăr deodată existența și substanța. Și dincolo de conștiința cartezianã, există o altă conștiință, mai tulbure, mai încărcată de elemente confuze, dar nu mai puțin franceză, care se manifestă mai ales în sentimentul de sine la Male Branche, Lignac, Rousseau și atîția alți scriitori ai secolelor al șaptesprezecelea și al optsprezecelea. Dar, oare, despre conștiința rațională a lui Descartes e vorba aici sau despre un sentiment al existenței de tip rousselian ? sau încă despre sentimentul efortului așa cum îl definește Maine de Biran ? Or, conștiința amieliană, se vede numaidecît, că nu se poate identifica nici cu conștiința voluntară a lui Biran, nici cu sentimentul lui Rousseau, nici, cu atît mai puțin, cu activitatea substanței gînditoare la Descartes. De fapt, la Amiel, în expresia „conștiință de sine", accentul cade cu toată greutatea pe cuvîntul conștiință, eul nepăstrînd decît o semnificație aproape negativă, aceea a unui subiect fără nici o caracteristică internă : „Eul meu, spune Amiel, nu e decît conștiința nudă, adică percepția metamorfozelor mele, nu posesia unui ansamblu de forme, de însușiri și de rezultate" (51). Așadar, nimic mai abstract decît eul lui Amiel. Este un eu din care a fost eliminat cu exactitate tot ce nu e conștiință : „Aș vrea să suprim în mine individualitatea care e o strîmtoare și o temniță, aș vrea să nu mai fiu decît simplă conștiință lucidă, spirit pur, despovărat de sarcinile insuportabile ale rolului individual" (52).

Pe scurt, dacă eul nud a devenit pură conștiință, conștiința acestui eu-conștiință este o „conștiință a conștiinței". Expresia (pe care Valéry o va relua mai tîrziu făcînd-o celebră) se găsește în Jurnal ; și izbitor este faptul că Amiel o prezintă ca fiind exact sinonimă termenului *reimplicare :*

„Reimplicare : e adevăratul nume al criticii transcendente, altfel spus : libertate interioară, conștiință a conștiinței" (53).

Reimplicare, egal conștiință ; conștiință, egal libertate. La limita ultimă a sinelui, după ce miile de determinări întîmplătoare ale persoanei obiective au fost pe rînd anulate, apare un eu, conștiință nudă care e, în același timp, infinită libertate. Nimic nu-l mai constrînge, nimic nu-l mai determină. Dimpotrivă, reducînd lumea la un ansamblu de idei, el conține în spiritul său aceste idei : și reducîndu-și însuși spiritul la a nu mai fi, în fața conștiinței, decît o abstracție în plus printre altele, conștiința, detașată de eu, detașată de toate ideile pe care le adoptă sau le respinge după bunul ei plac, se găsește față de toate și față de ea însăși în cea mai deplină stare de libertate. În acest punct, centru al centrului și reimplicare a reimplicării, nu mai avem decît o gîndire care există (dar oare înseamnă asta să exiști ?) în virtualitatea ei pură.

Este tocmai ceea ce pare să exprime următoarea notă, unde e redat procesul prin care reducția naturii la spirit și a spiritului la conștiința nudă, nu mai îngăduie să rămînă pînă la urmă decît o singură entitate, libertatea de virtualitate :

„Condensare indefinită : măsură a libertății.

Nu ești liber decît de ceea ce domini.

Nu domini decît ceea ce înțelegi.

Nu înțelegi decît ceea ce posezi.

Nu posezi decît ceea ce conții.

Nu conții decît ceea ce ai redus, ai condensat, ai restrîns la atom, la idee.

Spiritul trebuie deci să conțină natura pentru a fi liber de ea : și el nu e liber de spiritul însuși decît pe măsura condensării sale spirituale.

Singur punctul conține tot spațiul ; virtual întîi și în mod real la urmă" (54).

V

Există un foarte ciudat carnet al lui Amiel, publicat prin grija D-lui Léon Bopp sub titlul *Déliberations sur les femmes (Deliberări în legătură cu femeile)* (55). Îl vedem aici pe Amiel ţinînd o contabilitate critică a femeilor pe care le putea lua de soţie. Să uităm comicul unei asemenea situaţii, datorat mai ales faptului că noi ştim (ceea ce Amiel nu ştia) că el nu se va căsători cu nici una şi că astfel momentul deliberării se va prelungi fără măsură acoperindu-i existenţa în întregime. Să nu reţinem decît singur momentul, cu necesitate scurt în sine, deşi repetat de o mie şi o mie de ori. O fiinţă deliberează acum asupra alegerii ce-o va face. Moment încărcat de anticipări şi retractări, de calcule şi derute, de destine diferite în funcţie de alegeri diferite; moment umflat într-un fel de gîndul diverselor existenţe posibile care, asemeni unor raze divergente, ar putea ieşi dintr-însul. Pe de altă parte, însă, moment în care nu se petrece nimic, în care nu există nimic, în care nici o decizie nu e luată. Nu se poate deci închipui un moment mai plin şi, în acelaşi timp mai gol. O serie întreagă de vieţi sînt condensate în el, fără ca totuşi să existe în acesta vreun principiu de viaţă.

Un vid ce conţine totul, iată ce-l fascinează pe Amiel. În acest sens el se crede asemănător avarului:

„Asemeni avarului care, deşi nu-şi cheltuie aurul, îl iubeşte totuşi ca rezumat al tuturor plăcerilor posibile, eu mă dedau pătimaş acestei libertăţi cu care nu fac nimic“ (56).

Aşa cum aurul necheltuit sau ceata soţiilor neluate de soţie constituie un *rezumat* al tuturor bucuriilor posibile, punctul central al unui cerc încă netrasat este rezumat tuturor razelor care n-au ieşit din el. Punctul conţine spaţiul, pentru că el conţine totalitatea razelor care, dezvoltîndu-se, ar îmbrăţişa spaţiul; şi totuşi el e fără spaţiu pentru că *nu se hotărăşte* să facă să iasă din el

acele raze. Punctul este în același timp umplut de totalitatea spațiului și lipsit de orice spațiu. El e deopotrivă un tot și un nimic.

Acest tot-nimic este reimplicarea. La extremitatea mișcării astfel denumite de Amiel totul se condensează, dar în același timp, totul se retrage din actual. Totul trece în virtualitate, adică într-un sens în irealitate.

Acesta e drumul parcurs de Amiel pentru a ajunge la noțiunea unui „nimic" de o tainică și prodigioasă bogăție. Aici e rezidența centrului matematic al eului și al lumii, locul unde coabitează posibilurile. Încă Novalis vorbise, în anumite fragmente, despre eu ca despre punctul în care sîntem liberi : „Eul, afirma el, e locul absolut al unirii, punctul central" (57). Dar cel care a împins cel mai departe speculațiile asupra punctului și nimicului a fost Lorenz Oken, un discipol al lui Novalis. Pentru el, ființa originară, eliberată de orice determinare, nu poate fi confundată cu *unul*, prim obiect distinct și individual, primă diferențiere introdusă de către spirit. Nu, capătul ultim al reimplicării, identic în geometrie cu punctul central al cercului, nu putea fi decît zeroul aritmetic, care, sub forma purei intensități, conține înfășurat, ceea ce numerele desfășoară în seriile lor extensive. Reimplicîndu-se, reducîndu-se la zero și la nimic, Amiel se simte coincizînd cu zeroul :

„Au fost multe lucruri consecutiv ; dar despuindu-mă de toate aceste încarnări tot mai vagi, m-am apropiat cu migală și osîrdie de nimic, de acel faimos zero, din care Oken consideră că iese natura și în care eu îmi reintroduc micimea" (58).

„Toate ideile, maxime, cunoștiințe, obișnuințe se șterg în mine precum încrețiturile undelor sau ale norilor. Zeroul este numărul secund al oricărei ecuații ; sufletul meu e neîndoielnic o ecuație vie căci el simte că-și recapătă continuu valoarea pură de zero, altfel spus, de indiferență și de omniposibilitate... Sînt o ființă virtuală, latentă, care nu s-a manifestat cîtuși de puțin" (59).

„În zero mi-am căutat libertatea" (60).

Virtualitate ameţitoare a spiritului, libertate, eu, conştiinţă, germen al vieţii, cîte lucruri (şi cîte absenţe ale lucrurilor) nu găseşte Amiel în zero! Zeroul se arată a fi inepuizabil. Iată că dincolo de conştiinţă, temeiul eului, dincolo de însăşi libertate, temeiul conştiinţei se descoperă, mereu înlăuntrul punctului — zero, o entitate mai retrasă şi încă mai ezoterică: „Să te întorci la centralitate, să te reculegi în sine, înseamnă să te întorci în Dumnezeu" (61).

Fără îndoială, sub unul din aspecte, nimic nu e mai puţin creştin decît un Dumnezeu asimilat zeroului. E un Dumnezeu-abis. Eul şi lumea sînt într-însul devorate, anulate: „Zeroul e infinitul, e Dumnezeu. Brahma e acest abis din care iese sau în care se întoarce succesiunea universurilor..." (62). Dar aşa cum punctul conţine spaţiul şi nimicul infinitul numerelor, la fel aspectul negativ al lui Dumnezeu maschează nesfîrşita pozitivitate. Întorcîndu-se spre centru, sufletul se întoarce spre un Dumnezeu a cărui fulgurantă plenitudine se ascunde în centru şi radiază de acolo. Pasionat cititor al misticilor, Amiel descoperă analogia între reimplicare şi metoda prin care gîndirea pioasă se străduieşte să urce pînă la un Dumnezeu, scînteie divină sălăşluind în fundul sufletului, în *apex mentis*: „Viaţa mea *cea mai centrală*, cea mai secretă, cea mai reculeasă, notează criptic Amiel pe coperta unuia dintre primele Caiete ale *Jurnalului* său. Şi adaugă: „Legături cu *sfera eternă*" (63).

Sfera eternă se află, deci, acolo unde este situat punctul central al existenţei. Ca în gîndirea neoplatoniciană, centru şi circumferinţă coincid. Sfera infinită e conţinută în contrariul ei, punctul fără dimensiune. Dar legată de această credinţă, care e credinţa cusană în coincidenţa contrariilor, există o alta într-un Dumnezeu personal sălăşluind în fundul sufletului şi din care emană toate harurile vieţii creştine. Nu mai e vorba de un Dumnezeu-abis, ci mai degrabă de un Dumnezeu-germene. Reimplicarea e o reintegrare: „Această reintegrare este ceea ce Creştinismul numeşte Renaşterea, reîntoarcerea

în Dumnezeu, acel *punctum saliens* al vieții noi, poarta Mîntuirii, împăcarea cu Tatăl ceresc, conversiunea" (64).

În momentul în care încerca în chipul cel mai disperat să scape de dispersare, să se perceapă în condensarea lui punctuală, Amiel scrisese : „Ce-l aruncă mai mult pe om în afara lui însuși ? Viața simțurilor. Ce îl *concentrează* mai mult ? Rugăciunea." (65).

Doisprezece ani mai tîrziu, Amiel scrie din nou : „Ne pierdem în propria noastră pădure. Numai în Dumnezeu ne regăsim și rugăciunea e singura întîlnire la care facem din nou cunoștință cu adevărata noastră ființă. Îndepărtarea de Dumnezeu înseamnă deci pentru individ înstrăinarea de propriul suflet, de originalitatea și de natura sa profundă, de ceea ce e mai bun, mai grav, mai înalt în *centrul* vieții sale spirituale" (66).

Te gîndești la Baudelaire, care și el credea că scapă de dispersare prin concentrarea rugăciunii. Dar pentru Baudelaire, să te rogi însemna, înainte de toate, să obții, în locul propriei voințe deficitare, o voință supranaturală. Dimpotrivă, la Amiel, rugăciunea nu e cîtuși de puțin voluntară. Ea urmează înclinarea firească a ființei, cedează forței de gravitate ce readuce viața spirituală — ca tot restul — la punctul cel mai restrîns și mai intim. E adevărat că, începînd de la acest punct, forța centripetă se transformă în forță centrifugă și că, odată ce și-a recucerit centralitatea, ființa intră într-o nouă perioadă de expansiune.

VI

„Ar fi timpul să-mi recompun un trup, un volum, o masă, o existență reală, ieșind din lumea vagă, întunecoasă și rece pe care și-o făurește gîndirea izolată. Ar fi bine să o iau în sus de-a lungul spiralei ce m-a «înfășurat pînă la propriul centru»" (67).

După înfășurare, desfășurarea. După reimplicare, „deplicarea" (68). Obosit de o interiorizare care îl „readuce la punct, la neant, stare nesănătoasă, căci ne suprimă" (69),

Amiel visează să-și extindă din nou viața în cercuri crescînde : „Departe de a-ți reduce viața la minimum, s-o mărești, s-o comunici în toate sensurile“ (70). De aceea Amiel îl blamează pe Maine de Biran, de exemplu, care, situîndu-se în centrul filosofiei, „nu știe că eul trebuie să se lărgească pînă la marginile ființei, abia atunci conștiința filosofică îndeplinindu-și misiunea“ (71). Greșeala lui Biran nu este de a fi găsit un centru, ci de a nu mai fi ieșit din el. Dimpotrivă, Amiel concepe viața spiritului ca pe o serie de mișcări alternante care, cînd readuc ființa, restrîngînd-o, pînă la profunzimea originară, cînd o proiectează, dilatînd-o, în lumea exterioară : „Viață eternă (profunzime), viață particulară (activitate), viață universală (extindere)... Este exact ritmul regulat al zilei între două somnuri“ (72).

Activitățile particulare nu sînt aici decît un intermediar între profunzimea neextinsă a unei vieți percepute în eternitatea principiului ei și, pe de altă parte, expansiunea unei existențe dilatîndu-se prin intermediul gîndirii pînă la dimensiunile universului. De la un pol la altul spiritul face naveta. Abia ajunge la o extremitate, și iată-l pornit din nou în sensul opus : „Viața universală, vechiul meu vis, mi se trezește din nou în piept. Vreau să reintru în marele curent, să ies din captivitatea-mi egipteană...“ (73). Totul reîncepe, așadar, ca înainte. Concentrării îi succede expansiunea, așa cum expansiunii îi succede concentrarea.

Totuși, în acest moment precis în care viața se trezește, ceva cu adevărat nou are loc, ceva pentru care e greu să găsești un echivalent în dilatarea primă. Nimic într-adevăr n-a fost mai puțin precis decît locul și clipa de la care pornind, s-a manifestat la Amiel expansiunea primitivă a ființei. Se va fi întîmplat în cutare zi din copilărie, la țară, în timpul cutărei lecturi sau al concepерii cutărui plan de lucru ? Eliberare a unui suflet pînă atunci supus constrîngerilor infantile, expansiunea primară la Amiel fusese mai puțin dezvoltarea unui subiect devenind conștient de propria sa natură și de pro-

gresele lui, cît ivirea în el a unui obiect universal, prea vast pentru a mai lăsa loc conștiinței de sine. Din această clipă, cum să mai fi putut să refacă tînărul Amiel legătura între lărgirea periferică și un eu-centru, loc inițial și moment originar din care spiritul să se perceapă pe sine în pornire și de la care, de îndată ce-și va fi luat avînt, să i se poată măsura amploarea desfășurării? Din capul locului, gîndirea lui Amiel se vedea aruncată în plin zbor, absorbită în obiectele sale depărtate și lipsit de un real punct de pornire. Așa încît nu e absurd să spunem că, la Amiel totul începea nu cu începutul ci, într-un fel cu mijlocul și că trebuia așteptată încheierea unei îndelungi mișcări de pendulă pentru că, în sfîrșit, gîndirea să revină la ea însăși și să găsească într-însa, cum se cuvine, dar cu mare întîrziere, un autentic punct de plecare :

„În aceste clipe sublime, corpul a dispărut, spiritul s-a simplificat, s-a unificat ; patimi, suferințe, voințe, idei s-au resorbit în ființă precum picăturile de ploaie în oceanul care le-a dat naștere. Sufletul s-a întors în sine, a revenit la nedeterminare, s-a *reimplicat* dincolo de propria-i viață ; el urcă din nou în pîntecul mamei sale, redevine embrion divin. Zile trăite, obișnuințe formate, cute săpate, individualitate conturată, toate acestea se șterg, se destind, se dizolvă, își reiau starea primitivă, recad în fluiditatea originară, fără figură, fără unghiuri, fără desen bine trasat. Este *starea sferoidală, unitatea indiviză și omogenă, starea de ou în care viața va germina.* Această întoarcere la sămînță e o întinerire momentană și în plus, un mijloc de a măsura drumul parcurs de viață devreme ce *duce înapoi pînă la punctul de plecare*“ (74).

Un sfert de veac mai tîrziu, cu cîteva săptămîni înainte de moarte, Amiel își va relua o dată în plus meditația asupra punctualității, considerată nu numai ca punct de ajungere, dar ca punct de pornire al unei noi expansiuni a ființei. El o numește „stare indivizibilă și

punctuală, stare de potență, zero secund." Și găsind această expresie mai potrivită decît o alta, exclamă:

„Nu este oare aceasta definiția spiritului? Spiritul răpit spațiului și timpului, nu este tocmai asta? Dezvoltarea lui trecută sau viitoare se află în el așa cum o curbă se află în formula ei algebrică. Acest nimic e un tot. Acest *punctum* fără dimensiune e un *punctul saliens*" (75).

Așa cum curba e conținută în formulă, timpul și spațiul sînt conținute în punct. Dar pornind din acest punct, timp și spațiu încep din nou să se extindă. Loc și moment viu unde viața năvălește și de unde se scurge *punctum*-ul *saliens*, este germenele unei existențe ce va să vină și al unei întinderi definite prin viitorul ei cîmp de acțiune. E un centru de energie. De aceea, în sistemul lui Amiel, singur principiul masculin merită numele de *punctum saliens*: „Femeia e o pasivitate iubitoare care primește ideea și scapără dar nu se electrizează singură. Singură virilitatea începe ceva în mod spontan, este o origine, un *punctum saliens*" (76).

Punctum-ul *saliens* este centrul cercului organic pentru că este punctul de origine al acestuia, cauza, locul de țîșnire. Mult mai mult decît o concentrare de bogății, el este o concentrare de forțe, ce nu cer decît să se desfășoare. Spre deosebire de expansiunea primă, noua expansiune purcede în chip explicit din acest punct care o călăuzește și care nu încetează s-o propulseze de-a lungul dezvoltării sale. Repliindu-se asupra lui însuși, făcînd ca diseminării inițiale a gîndirii sale să-i urmeze o concentrare poate mai riguroasă decît oricare alta în istoria spiritului, Amiel atribuie în sfîrșit, un început neîndoielnic gîndirii sale. Aceasta capătă acum un adevărat punct inițial:

„În punctul de plecare, în *punctum*-ul *saliens* al individualității, este o forță spontană, un act de voință obscur, însă energic" (77).

„Individul e înainte de toate o voință localizată, un principiu de apropiere continuă, un centru de iradiere

și dominație, o spontaneitate care își aservește tot ce poate atinge în lume, o activitate energică, absorbantă, cuceritoare, ce se exercită în afară atrăgînd, subjugînd, modelînd, asimilînd, transsubstanțializînd lucrurile și subordonînd ființele, pe scurt, a cărui monadă crește neîncetat prin invazia și anexiunea practicate în mediul înconjurător" (78).

În concluzie, individul este „un punct care devine cerc" (79), o energie care radiază dintr-un „centru de voință" (80). Așa încît nu e deloc surprinzător să-l vedem pe Amiel reluînd ideile lui Swedenborg și ale lui Balzac și considerînd că orice ființă dotată cu voință e învăluită de o *aura*, că trăiește în centrul unei sfere de energie ce crește și acționează asupra mediului înconjurător :

„Din punct de vedere intelectual și spiritual, fiecare om este sferic și crește în mod sferic" (81).

„Actele să iasă din tine precum o consecință iese dintr-un principiu, cum razele ies din soare, în chip natural, liber, necesar. Fiecare ființă trebuie să radieze, să proiecteze în jur atmosfera sa proprie" (82).

„Orice persoană energică se înconjoară, fără s-o știe ori s-o vrea, de această atmosferă care acționează asupra celorlalți fără știrea lor" (83).

Or, ființa energică prin excelență, a cărei gîndire voluntară se răspîndește cu cea mai mare putere în afară, este omul de geniu : „Geniul este *concentrarea radiantă*" (84), scrie Amiel.

În lipsă de geniu, mai există încă puterea expansivă a iubirii. Dacă se simte lipsit de geniu, Amiel ar dori să beneficieze de această forță de efuziune pe care o presimte a se afla în sentimentul iubirii. Regăsind probabil cu bună știință tema „simpatiei", dragă veacului al optsprezecelea, ca unul ce-i un pasionat cititor al lui Rousseau, visează la „dilatare simpatetică", la „încredere iubitoare" : „Să ai un acasă, o soție, un cerc pe placul tău, o viață în armonie cu a ta. Însoară-te" (85). Femeia iubită, soția visată nu-i mai apare acum drept centrul

spre care să tindă. Ea e prima etapă a mișcării prin care ființa evadează din centralizarea ei absorbantă, cercul cel mai apropiat, cel pe care punctul îl întîlnește în spațiu de îndată ce începe să se dilate.

VII

„Un cerc nu e decît un punct dilatat, punctul centru, Să ieși din punct înseamnă să te naști ; să reintri înseamnă să mori" (86).

Ivirea ființei în afară, din extrema contracție ce o limita, echivalează, așadar, cu o naștere. Mai precis cu o renaștere. Pe ici, pe colo, în *Jurnal*, cel mai adesea la mari distanțe unul de celălalt, distingem momente excepționale în care însuflețirea și lumina sînt redate existenței. Drept e că aceste momente sînt rare. Dar chiar datorită rarității lor, ele sînt întîmpinate cu o fervoare al cărei egal nu-l găsim decît la un Guérin sau la un Gide. Căci sînt momentele în care sufletul își recapătă oarece putere, în care reîncepe o mișcare vitală, de multe zile întreruptă.

Citeodată sufletul e atît de atent la reapariția acestor stări fugitive, încît le provoacă venirea prematură în sine însuși. Sau le percepe sosirea dinainte, prin anticipare. Înainte de a se porni, sufletul se simte gata de pornire. Înainte să iasă din punct, el reîncepe să se nască : „În stare de inacțiune atentă și reculeasă, sufletul nostru își netezește cutele, se destinde, se despătureşte, renaște ca iarba călcată sau ca lăstarii abia retezați ai gardului..." (87). Într-o frază ca aceasta, asemănarea cu Guérin e izbitoare. Sînt, într-adevăr, ființe de aceeași natură. Existența lor se reînnoiește în fundul văgăunii în care, mulțumită unor simțuri din cale afară de acute, aud deja rumoarea evenimentului care le va scurta șederea acolo.

Cel mai adesea, acest eveniment e pur și simplu întoarcerea luminii. Cînd zorile nu sînt pentru Amiel punctul ultim al lungii vegheri, momentul în care simt mai greu decreptitudinea ce se apropie, ele sînt semnul unei

reîntineriri a ființei : „Aurora e ceasul proiectelor, al voinței, al acțiunii născînde. Seva naturii se răspîndește în suflet și-i dă imbold să trăiască" (88). Și aiurea : „Ce binecuvîntare să-ți recapeți vlaga, să redevii stăpîn pe tine ! E ca un nou contract încheiat cu viața. Lucrurile vechi par a fi dispărute și înlocuite de exemplare proaspete... Ai vrea să începi un album cu toate paginile albe, să îmbraci haine noi-nouțe, să te muți într-o locuință restaurată și curată-curățică, pe scurt să reînvii în fel și chip, să-ți produci sentimentul acut, senzația mușcătoare a renașterii" (89).

Să te apuci din nou să iubești înseamnă să renaști. Și dacă să iubești e prea mult spus, cel mai umil, cel mai sărac simțămînt de simpatie poate totuși să scoată ființa din însingurarea ei și să-i producă o trecătoare dilatare a inimii :

„Cînd regăsesc simpatia, frumusețea, puterea de a admira, mi se pare că-mi regăsesc patria, că sînt din nou în elementul meu. Într-o clipă mă simt renăscînd, ființa mi se dilată, se trezește, se însuflețește iar. Adevăratul meu *eu* se iscă, reînvie, mi se arată și văd cum pînă acum de tristețe și de urît am dormit" (90).

Dar oricare ar fi mobilul ce face ființa să se dilate, ea știe că această dilatare va avea loc în întinderea viitorului. Dinaintea ei se întinde viitorul : „Prospețime a simțurilor, vigoare a sănătății, plenitudine a forțelor, resort al vieții, posesie a propriei ființe, avînt bucuros spre viitor, voi străluciți în fața mea cu fructele de aur ale Edenului" (91).

Eden nu anterior și retrospectiv, ci esențialmente prospectiv. Există deci o epocă a tinereții lui Amiel în care, ca și ceilalți oameni, el s-a abandonat fericit elanului care-l purta spre viitor : „Sacrific prezentul viitorului" (92), scrie el în această perioadă. Și o face pentru că viitorul e infinit mai *vast* decît prezentul. Asemeni unui con care se lărgește dinspre vîrf gîndirea anticipatoare înaintează într-un spațiu ce merge lărgindu-se. Viitorul este, într-adevăr, locul pe care îl alimen-

tează și-l amplifică miile de aspecte posibile ale devenirii ființei. Cel care aflîndu-se în punctul cel mai restrîns al lui însuși percepuse înghesuite unele într-altele, virtualitățile fără număr ale propriei naturi, le poate vedea acum pe toate desfășurîndu-se, ca să spun așa, simultan, în spațiul viitorului. Le vede cu o privire ce devansează timpurile, grăbindu-le sosirea. Amiel e una din ființele cele mai înzestrate cu miraculosul dar de a presimți splendoarea înfloririlor pe care lucrurile le ascund în sămînța lor. Vorbind despre sine, el spune: „În germene el vede copacul, în ou vede pasărea, în molecula cristalină, cristalul întreg" (93). Și, cîteva rînduri mai jos, găsește această frază admirabilă care i se aplică mai bine decît oricui: „Orice suflet posedă în stare indiscernabilă schița sau posibilitatea tuturor stărilor omenești" (94). Or, viitorul e cel ce dă posibilităților prilejul să se realizeze. Cum să nu te lași transportat cu gîndul la el, cum să nu visezi lucruri abia începute ca îndeplinite și chiar să încerci această împlinire ca și cum i-ai fi tu însuți subiect și cauză? : „Singurul meu scop scrie Amiel, ...este să fiu conștient de virtualitățile mele." Și un rînd mai jos, el găsește formula decisivă: „Să încerc în mine însumi toate posibilitățile naturii umane" (95).

Rareori viitorul a *etalat* în fața spiritului care îl contemplă o asemenea profunzime de bogății virtuale:

„Ceea ce ar fi de spus, de făcut, de scris este fără sfîrșit și fără număr. Mă sufoc de germeni inediți, de posibilități întrevăzute, de opere interesante care nu vor vedea niciodată lumina zilei. Sînt izvoarele țîșnind la fiecare atingere a bățului meu, și toate aceste izbucniri de apă mă buimăcesc" (96).

Totuși, însăși luxurianța viitorului duce la consecințe a căror gravitate se va releva treptat.

Mai întîi, cel care trăiește cu gîndul în viitor sfîrșește prin a se mulțumi cu un viitor pur și simplu gîndit. La ce bun să încerci să-l realizezi în prezent, de vreme ce el există deja sub o formă ideală, în viitor? Aceasta este de exemplu atitudinea lui Fontenelle. Va fi și aceea

a lui Amiel. De ce să acționez, își spune el, de ce să fac astfel încît virtualitățile eului meu să se actualizeze, de vreme ce ele sînt deja realizate mental undeva în spiritul meu ? De atunci, Amiel se abține să mai facă ceva. Din momentul prezent în care concepe un anumit viitor pînă la acel viitor însuși, nu se mai întinde zona activităților continue, a realizărilor progresive, zonă în virtutea căreia timpul uman este pentru cei mai mulți dintre oameni o proiecție concretă a ființei către o limită dinainte fixată. În locul acestei zone esențial de durată realizatoare, care unește prezentul cu viitorul, există acum la Amiel o adevărată prăpastie în timp. Sarcina expresă a prezentului nu mai e aceea de a produce venirea viitorului. Prezentul e aici pur și simplu pentru a-l aștepta. Un prezent prelungit, imobil, inactiv, în așteptarea unui viitor ce apare ca fiind tot mai puțin iminent. Situarea sterilă a primului Mallarmé în prezența unui azur îndepărtat de care îl separă vidul este deja situarea lui Amiel : „Rămîn virtual și așteptat mereu" (97).

Aștept mereu... cu alte cuvinte : așteptam dar aproape am renunțat să scontez sosirea sau împlinirea a ceea ce continui să aștept. Din ce în ce mai mult, transformarea virtualului în real îi apare lui Amiel ca un fenomen distant, contingent, non-necesar și poate chiar absolut iluzoriu. Departe de a fi pe punctul de a se realiza, formele posibilului își pierd proximitatea și iminența. Ele nu mai au nici o urgență. Se retrag într-un viitor atît de îndoielnic și îndepărtat, încît poate fi confundat cu trecutul mitic : un fel de vagă regiune a duratei care e timpul limburilor și al latenței. Nimic nu se întîmplă aici. Nici un eveniment nu vine să tulbure așteptarea pasivă care domnește peste tot. Aici, tot ce ar fi putut avea loc, tot ce încă ar putea să aibă loc își găsește, n-am putea spune o existență, dar un fel de rezidență.

Amiel a descris acest fel de *timp mort* în următorul pasaj din *Grăunțe de mei* :

„Dedesubtul universului vizibil și manifestat, în care ființele reale își împlinesc, în bucurie sau durere, drama eclatantă a destinelor lor, se zbuciumă de-a valma un alt univers, neluminat și neîncălzit de nici un soare, abis întunecat, mohorît, interior în care colcăie larve nenumărate, substanțe oarbe și neliniștite ce aspiră cu ardoare la formă și la manifestare, dar nu pot, e legea lor să treacă de porțile posomoritului regat, să vadă lumina rîvnită și să nu trăiască, decît după ce vor fi crescut multă vreme în pîntecul obscur al haosului. Acest ținut funebru și subteran, acest *regat al așteptării* și al suspinelor sînt limburile naturii și acest stagiu în limburi, noviciat impus la tot ce vrea să se nască, este perioada *foetală* a oricărei ființe. Astfel, primul leagăn al oricărei existențe este noaptea" (98).

Printr-o singulară metamorfoză căreia e greu dacă nu să-i găsim cauza, măcar să-i surprindem în acțiune forța de substituire și de remodelare, Amiel înlocuiește în el sentimentul lucid al unei împliniri la lumina zilei prin conștiința unei lente gestații nocturne. Aceasta din urmă, prelungită fără măsură, devine climatul normal al existenței; ca și cum ființa ar eschiva necesitatea, totuși imperioasă, de *a se naște* și de *a face* continuînd indefinit o existență prenatală.

E modul în care se corupe la Amiel experiența viitorului.

Primul și cel mai puțin grav.

Cel ce prevede atît de lucid viitorul prevede toate viitorurile posibile. Or, printre ele există unele alarmante și chiar teribile. Amiel sfîrșește prin a nu le mai prevedea decît pe acestea. Fiecare acțiune, oricît de nevinovată ar fi, lui îi pare susceptibilă să dea naștere la nenorociri pe care și le amănunțește dinainte cu o teamă profetică. Viitorul e spațiul în care se propagă urmările întotdeauna funeste ale actelor noastre:

„Fiecare lucru, inclusiv răul și negația tinde *să se dilate*, să-și sporească ființa. O scînteie devine incendiu. O zgîrietură devine rană, o neglijență poate duce la

ruină, proasta dispoziție poate da în exasperare. De aici importanța infiniturilor mici și imperioasa nevoie de vigilență susținută. Toate nenorocirile *încep printr-un punct...*" (99).

„Un punct negru este debutul unei gangrene, al unui uragan, al unei revoluții, un punct și nimic mai mult... În origini se află principalul secret al destinului" (100).

Întunecarea — cuvîntul nu e destul de tare, adumbrirea progresivă a viitorului afectează deci în mod grav sensul spațiului. Spațiul era cîmpul ce i se deschidea sufletului dilatat, transformarea magică a punctului în cerc și a condensării în expansiune. Toate virtualitățile fecunde ale ființei tindeau să strălucească într-însul.

Or, iată că, fără să-și schimbe natura, spațiul își inversează semnificația afectivă. Un cîmp se deschide, dar se deschide pericolului și nenorocirii ; și centrul cercului devine „punct negru" care, crescînd, va întuneca totalitatea întinderii. Ca și cum am avea de a face cu niște cercuri concentrice, cea mai mică eroare dezlănțuie o serie de efecte deplorabile al căror perimetru nu încetează să crească.

Reapare aici imaginea pietrei aruncate în apă :

„Fiecare greșeală, asemeni unei pietre în apă, stîrnește în jurul ei un cerc al vieții morale... ; și gravitatea greșelii se măsoară după *extinderea*, frămîntarea și alterarea sferei de conștiință pe care o compromite" (101).

Greșeala cea mai măruntă poate schimba, așadar, spațiul nostru existențial în întregime. Or, cum putem noi ști dinainte, care anume dintre acțiunile noastre se va arăta dezastruoasă ? Orice am face, oricît de puțin am tulbura suprafața momentului prezent, noi determinăm o mișcare ondulatorie ale cărei cute se vor întinde pînă în viitorul cel mai puțin discernabil. Fericirea noastră depărtată depinde de actul nostru imediat. Deci, nici un fel de act imediat ! Să nu acționăm sau să acționăm cît mai puțin. Să ne temem ca nu cumva un simplu bobîrnac dat astăzi să surpe într-o bună zi cerul peste capetele noastre.

Să dăm un exemplu pentru această spaimă față de ceea ce ne poate rezerva viitorul. După lungi ezitări privitoare la alegerea unei logodnice, Amiel se decide să facă o cerere în căsătorie. Redactează chiar o scrisoare în acest sens. O pune la poștă. Auzind-o cum cade în cutie, rămîne consternat; i se pare că gestul său a declanșat o întreagă fatalitate :

„*Alea est jacta !* Mi se părea că visez și lăsînd plicul să cadă în cutia metalică am avut o impresie ciudată nemaiștiind dacă făcem o faptă bună sau una rea, o îndrăzneală eroică sau o prostie de neiertat. Zgomotul capacului căzînd la loc mă făcu să mă gîndesc la porțile inexorabile ale lui Hades. Există ceva inflexibil în sentința pe care o pronunță asupra noastră. Această foiță mîzgălită, odată scăpată din mîinile mele, devine prada Destinului. Îmi va deschide ea oare cerul sau infernul ? Cînd mă gîndesc că *restul vieții mele va suporta efectul acestui minut,* n-o mai privesc decît cu o anume spaimă. Viitorul e întotdeauna atît de obscur, datoria e uneori atît de nesigură și interesul atît de îndoielnic, încît trebuie neapărat să crezi în Providență dacă nu vrei *să nu mai acționezi de loc*“ (102).

Inutil să mai spunem că Amiel, tremurînd la ideea consecințelor actului său, nu se potolește pînă nu-l anulează. Își retrage cererea, dovedind astfel că încrederea în Providență e mult mai mică decît neîncrederea în Destin. Neîncredere care nu face decît să se adîncească pe măsură ce anii înaintează și, înaintînd, îl apropie de dezastrul care încheie orice destin. Dacă viitorul e locul posibilurilor, atunci e locul unor posibiluri funebre și înspăimîntătoare. O mulțime de pericole ne pîndesc din viitor, năpădindu-ne din toate părțile :

„Cine n-a avut măcar o dată sentimentul terifiant al multitudinii de posibiluri și al amenințărilor infinite pe care le conțin toate punctele orizontului și ale spațiului ?“ (103).

În prezența conjurației viitorului, Amiel se simte deodată slab și vulnerabil. Într-adevăr, nu s-ar putea în-

chipui o răsturnare mai completă a situației în care se găsea. În loc să se împrăștie spre toate colțurile lumii, iată că Amiel se simte vizat de pericole ce se unesc împotrivă-i. De ce să fi ieșit din el însuși pentru a se aventura, cum zice Rousseau pe „marea suprafață" ? De ce să nu fi rămas pitit în locul care oferă exact cea mai mică suprafață, adică punctul ? „N-am putut să mă mențin, regretă el, în impasibilitatea stoică, în *invulnerabilitatea punctului matematic*" (104).

VIII

Puțin cîte puțin, existența lui Amiel se dezbracă de orice fel de relație pozitivă cu viitorul. Neîncrederea în viitor e, fără îndoială, o relație, însă una negativă. Dintre toate sentimentele, cel care îl leagă mai mult pe om de viitor este speranța. Or, încă din tinerețe, Amiel o vede risipindu-se în el fără urmă. Nu c-ar cădea, la drept vorbind, în disperare. Mai exact, el se lasă dus de ceea ce numește *nesperanță* sau *nonsperanță :* „Sînt lipsit de speranță, scrie el, pentru că mă simt prea singur în fața nenumăratelor șanse ale viitorului, adică ale dușmanului necunoscut" (105). Constatarea că i-a dispărut speranța revine ca un leit-motiv în *Jurnal.* Ea nu subliniază numai lipsa unei virtuți, pare-se, indispensabilă omului. Ci marchează și restrîngerea ce e pe cale să se producă din nou în existența lui Amiel : „Facultățile mele diminuează, orizontul mi se *îngustează,* speranța se stinge..." (106). Sau : „Viața mea e defensivă ; nu e ofensivă. M-am întors la stoicismul *contractat* în locul elanului cuceririlor" (107). Nu încape nici o îndoială, ceea ce apare în aceste texte e o nouă formă, infinit mai gravă decît precedenta, a contracției ființei. Nu mai e vorba de revenirea la sine spre a găsi aici adevărul ori puterea ori libertatea. În ciuda pretenției vagi de a urma înțelepciunea stoică, un singur lucru e important aici — mișcarea de retragere, ca să nu spunem de fugă, a unei ființe care se simte grav amenințată. Amiel

a ajuns pînă acolo încît nu mai îndrăznește să privească în față viitorul. Rămîne trecutul pe care îl contemplă în atitudinea de mai tîrziu al lui Proust, adică, întorcînd spatele la ceea ce îl înfricoșează :

„Dar de ce fiecare zi îmi apare în clipa trezirii ca o corvoadă și ca o plictiseală, iar mai tîrziu o văd altminteri, mai puțin întunecată ? poate exact datorită neîncrederii. N-aștepți nimic bun, și, dacă nu se întîmplă nimic rău, ai satisfacția surprizei. Ești recunoscător, dar lipsit de orice speranță. Astfel, *mergi de-a-ndărătelea către propriul tău viitor*" (108).

„Instinctul meu este să-mi pun piedici și *să nu înaintez decît de-andărătelea* într-o viață care nu promite decît griji, necazuri și amărăciuni" (109).

„...Nu există speranță decît dinspre partea trecutului. *Înaintez, așadar, de-a-ndărătelea,* fără prevedere și fără prudență" (110).

Nu există speranță decît dinspre partea trecutului. Asta înseamnă că dinspre partea cealaltă, orizontul se închide și gîndirea se simte strîmtorată într-un univers mai circumscris. Totuși, dinspre partea trecutului mai există încă speranță. Trecutul e pentru Amiel, ca și pentru Proust, unica ieșire posibilă, locul la care să visezi, sediul orelor fericite, ore ce ar putea fi regăsite.

„Sensibilitatea mea e de tip retrospectiv" (111), notează el într-o zi. Din cînd în cînd, se dedă cu patimă la subite retrospecții. Cîteodată cauza e limpezimea cu totul deosebită a luminii. O putem vedea în cele două pasaje următoare. Trebuie să le citim unul după altul, deși au fost scrise la un interval de aproape două luni :

„Ciripitul păsărilor m-a deșteptat și întorcîndu-mă pe străzile noastre, regăsesc senzații din tinerețe datorate acestei limpezimi strălucitoare a luminii care scălda și mîngîia toate golurile și plinurile arhitecturilor : efect italian, elizeean ce mi-a redat vîrsta de douăzeci de ani și sentimentul desfătător de a fi" (112).

„E adevărat că tinerețea ochilor și a dorinței, elanul admirației, prospețimea ființei au scăzut în mine și că,

drept urmare, natura mă impresionează și-mi vorbește mai puțin ca odinioară ; îmi amintesc însă că, nu cu multe săptămîni înainte, toate senzațiile mele din adolescență și din Italia s-au trezit în mine cu prilejul unui cer cu adevărat limpede și al unui soare într-adevăr de aur. Hornurile mi se păreau triumfale și zidurile bete de o fericire stăpînită. N-am îmbătrînit, deci, de-a binelea" (113).

Să nu căutăm nimic original în aceste manifestări intermitente ale memoriei afective. Ele sînt frecvente la Amiel ca și la mai toate spiritele veacului său. Totuși, la Amiel, reînvierii trecutului i se alătură adesea un alt sentiment, acela al păstrării trecutului, mai cu seamă al celui mai profund. Într-adevăr, pentru cine a încercat în cel mai înalt grad impresia genezei lucrurilor, nimic nu e mai emoționant decît să regăsească în lucruri, așa cum au devenit ele în timp, îmbobocind, iar apoi veștejindu-se, ființa germinală care a fost a lor la începutul existenței lor și poate a noastră. Amintirile lui Amiel îmbracă deseori această formă deosebită : i-ar plăcea fie un păzitor fidel al primelor epoci ale vieții, și, dacă el însuși nu izbutește să fie, îi admiră pe cei care prin însăși natura lor sînt dotați cu o memorie de neșters a începuturilor.

Aceste ființe sînt femeile :

„Femeia își reparcurge toate impresiile în amintire. Ea rumegă, într-un fel, durerile și bucuriile, le întinerește, le ia de la capăt și le străbate din nou. Această constanță plastică, acest circuit etern în jurul ființei iubite are întotdeauna drept model miracolul feminin, maternitatea, incubația. Fiecare germene e învăluit, încălzit și protejat în inima și în pîntecul femeii, astfel încît se dezvoltă, se întregește, se dilată, se organizează și trăiește precum embrionul unei ființe nemuritoare" (114).

În acest fel, la Amiel sau, în orice caz la ființele cu care el simpatizează, amintirea poate avea aceeași putere de difuziune ca și celelalte activități ale eului. Imaginea

trecutului are și ea puterea ca pornind de la un nucleu primar de emoții să se dilate printr-o întindere mentală a cărei dimensiune, una dintre ele, este cursul existenței. Te gîndești la frumoasele observații ale lui Joubert asupra maturizării anumitor forme de trecut care, mulțumită grijii păstrătoare cu care gîndirea le învăluie, ajung să se desăvîrșească în timp. Tot ce e feminin în sufletul lui Amiel îl incita să practice această „religie a amintirilor" (115).

Și totuși, la el completitudinea amintirilor e un fenomen foarte rar. Fie că n-au vreme să ajungă la maturitate, fie că, dimpotrivă, putrezesc prea repede, amintirile lui Amiel poartă cel mai adesea pecetea imperfecțiunii și a avortului. Ori sînt vagi reminiscențe cărora e cu neputință să le dai precizia cerută ; ori amintirea apare, însă acoperită parcă de straturi de uitare pe care privirea nu le poate pătrunde. Cel mai adesea, amintirea nu-i o imagine întreagă, ci fragmentară, de nerecunoscut din cauza incompletitudinii sale : „Joc de-a baba oarba în vid, joc de-a v-ați ascunselea al destinului malițios, cum să numesc insezisabila senzație ce m-a persecutat în dimineața aceasta în penumbra trezirii ? Era o reminiscență plină de farmec dar vagă, fără nume, fără contur, ca un chip de femeie întrevăzut de un bolnav în obscuritatea camerei sale și în nesiguranța delirului" (116). Te gîndești la anumite episoade din *În căutarea timpului pierdut*. Imagini vechi și neclare țîșnesc acolo solicitînd spiritul fără ca acesta să fie în stare să le aducă la lumină și să le dea perfecțiunea unei amintiri recunoscute și depline. Dar dacă în romanul lui Proust există o mulțime de amintiri ratate este pentru ca, prin contrast, noi să acordăm atenție și încredere celor care sînt extraordinar de reușite. Ce deosebire față de Amiel, la care amintirea izbutită n-aduce decît o bucurie îndată dezmințită, în timp ce eșecul amintirilor ratate e o cauză constantă de regret !

De altfel, pînă la urmă, la Amiel, toate amintirile se dovedesc a fi condamnate la eșec. Asta, pentru că sînt

roase de uitare. În plus, își pierd repede puterea de reîntinerire. Prea cuprind se mulțumesc să mărturisească despre moartea a ceea ce a fost. La Amiel, ca și la Flaubert, memoria apare deseori ca un fel de cimitir. Sau este o prăpastie pe fundul căreia vezi o ființă care ești tu, care e moartă și care-ți inspiră acum un fel de repulsie :

„Ieri, plimbîndu-mă cu sora mea pe sub teii îmbălsămați, încercat această melancolie a anilor morți, a lunilor pierite, a zilelor pierdute a vremurilor dispărute fără întoarcere" (117).

„Aceste reminiscențe mă bucură, oare ? Nu. Efectul e mai degrabă unul de ciudățenie melancolică. E o fantasmagorie și îmi spun : Asta a trecut, a murit, e cimitirul a ceea ce a fost" (118).

„Vizită la apartamentul meu din strada Étienne-Dumont. Vin de acolo cu o groază secretă... Mi-e silă să mă ating de trecutul meu mort și să răscolesc această pulbere lugubră" (119).

„Simțit că mă sufocam în hîrțoage, scrise ori tipărite, că mă înecam în pulberea trecutului. Încercat groaza Pompeienilor sub ploaia de cenușă a Veziuviului ori aceea a drumețului care se înfundă în nisipurile mișcătoare de la Saint-Michel" (120).

Scufundarea în uitare, pulverizarea existenței, teama încercată la contactul cu un sol mental care în loc să servească drept reazem gîndirii, cedează sub greutatea ei, toate acestea îl fac pe Amiel să resimtă ceva asemănător supliciului înnămolirii. Asta pentru că amintirea a devenit o substanță ambiguă, nici solidă nici lichidă, nici reală nici ireală, nici pozitivă nici negativă, nici vie nici moartă, dar un pic din toate acestea la un loc. În alți termeni, memoria nu mai are destulă consistență pentru a susține ființa. Pe de altă parte, aceasta din urmă își apare ei înseși ca fiind uzată, ciuruită, incapabilă să păstreze conținutul memoriei. Viața e labilă. Gîndirea e o sită care nu reține nimic. Și lui Amiel nu-i rămîne decît să-și compare memoria cu un vas găurit,

cu un butoi al Danaidelor : „Uit tot, scrie el, și n-am niciodată la mine decît a mia parte din capitalul dobîndit, din trecutul meu intelectual. Sînt găunos precum butoiul Danaidelor prin care totul trece și nimic nu rămîne. Saint-Beuve se crede un spirit meșter în metamorfoză ; nu cred să fie în mai mare măsură decît mine în principiu, necum în realitate. Dar toate achizițiile mele revin la starea latentă, dispar în virtualitatea lor, se absorb în mine fără a lăsa altă urmă decît o aptitudine mai flexibilă de a înțelege un lucru sau de a reîncepe studierea lui. Semăn cu apa ce umple toate tiparele, dar nu păstrează forma niciunuia" (121).

E izbitor faptul că pentru a-și descrie fluiditatea fundamentală Amiel face apel chiar la imaginile folosite de Fénelon. Și Fénelon se considera incolor, insipid, absolut inform ca și apa, însă, totuși, datorită chiar acestei absențe de calități sensibile, credea că e gata să ia formele pe care harul voia să i le dea. Din contră, Amiel e un quietist de o lipsă de har cu totul deosebită, a cărui flexibilitate sfîrșește prin a deveni una pur negativă : negativitatea celui care se resemnează, fără a opune rezistență, să piardă, piesă cu piesă, tot ce a dobîndit în același mod. Nu vom întîlni la Amiel nici cea mai mică veleitate de a opune propriul său efort forței dizolvante a uitării. Sau, în orice caz, niciodată un asemenea efort nu pare să aibă la el cea mai mică șansă de succes. Mai tot timpul, el se mulțumește să-și privească experiențele alunecînd în gol precum apa unei cascade ; sau dacă nu în gol, măcar în acest centru obscur al ființei unde ceea ce a fost, încetînd să mai fie, se întoarce la indeterminare. Astfel, la el, fenomenul uitării nu e în principiu diferit de cel prin care spiritul, *reimplicîndu-se*, revine la virtualitatea lui fundamentală, mai puțin sub un aspect, e drept, esențial : și anume că, în fenomenul de uitare, spiritul nu însoțește lucrurile în coborîrea lor spre virtual. Totul se petrece ca și cum le-ar privi cufundîndu-se în direcția centrului, în vreme ce el însuși ar rămîne pe margine.

Din acest punct de vedere, ființa părăsită de amintirile ei se simte părăsită undeva la marginea existenței. Ea e fără memorie, după cum e și fără speranță. N-are nici trecut, nici viitor. Desfăcîndu-se de tot ce ar putea există dincolo de punctul în care trăiește, de o latură și de alta a liniei sale de viață, ea s-a redus la actualitatea cea mai strîmtă, la punctualitatea momentului prezent. Amiel are veșnic sentimentul restrîngerii extreme a cîmpului duratei sale :

„...Extremă slăbiciune de a prevedea și de a-mi aminti, reducție a ființei mele la punctul matematic al prezentului" (122).

„Observat cît de puțin trăiam în trecut sau viitor, uitînd de unul și de altul și concentrîndu-mă în *impresia* prezentului..." (123).

„Viitorul și trecutul se șterg și nu mă ocup decît de prezent" (124).

Dacă nu mai rămîne decît prezentul, să ne resemnăm a nu ne mai ocupa decît de prezent. Uneori Amiel încearcă să se adapteze cum poate la situația în care se află. Poate că nu e un lucru atît de rău uitarea, își spune el. Mulțumită ei curățăm locul. Scăpați de orice datorie față de trecut ori față de viitor, sîntem în cea mai bună postură pentru a *reclădi posibilul*. Pe de altă parte, nu încape îndoială că numai prezentul este real. E locul plăcerilor, mai mult încă, al existenței noastre. Să ne concentrăm asupra lui. Dar Amiel nu e nici un Horațiu, nici un Gide. Acel *carpe diem* al voluptuoșilor nu e deloc genul său, cum nu e nici prinderea rapidă și pasionată a ocaziilor. Insuficient de agil pentru a se dezangaja cu grație, insuficient de substanțial pentru a da consistență voluptății momentului. De altfel, substanța însăși a momentului e, într-un fel, minată din interior : „Nu mai exist, constată Amiel, decît în momentul prezent" (125). Dar cine există numai în momentul prezent, abia există : „Trăiesc în prezent, ba chiar nu trăiesc, ci visez" (126). Iată deci un prezent în care nu se mai trăiește, în care se poate cel mult visa. Pentru că

un prezent fără trecut și fără viitor înseamnă puțin lucru, dacă mai înseamnă ceva : „Nu pot să iau în serios momentul prezent“ (127), mărturisește Amiel. Și aiurea : „Între viitorul pe care-l rezerv și trecutul pe care-l rumeg, am lăsat prezentul să dispară“ (128).

Această ultimă dispariție este mult mai gravă decît cele precedente. Ștergerea viitorului, înghițirea trecutului apar aidoma acelor mari dezastre militare suferite în provincii îndepărtate din cauza cărora pier în timp imperiile, dar ale căror consecințe nu se fac simțite decît cu o încetineală proporțională cu distanța ce desparte capitala de frontiere. Cu totul alta e situația în cazul dispariției prezentului. Dispariția vieții are loc acum în centrul însuși al vieții. Fiecare clipă ce survine își sapă prăpastie și în această prăpastie se grăbește să se arunce, spre a pieri, la rîndul ei, o nouă clipă. Așa încît, e zadarnic să speri că te poți menține în vreo clipă și trebuie să alergi de la una la alta cum ai încerca să urmezi curentul unui fluviu sărind din piatră în piatră.

Aceasta e mișcarea repetată pe care gîndirea se vede acum pe cale s-o realizeze. Ea apare mai întîi ca un du-te-vino neîncetat al momentelor și al orelor :

„Orele vin fără să-mi aducă și pleacă fără să-mi lase ceva care să compenseze ceea ce îmi iau frumoșii mei ani, tinerețea și puterea. Trăiesc de pe o zi pe alta...“ (129)

Timpul este deci într-adevăr acea continuitate eterogenă despre care va vorbi Bergson. Dar această continuitate nu are nimic melodic. Este, dacă putem spune așa, o continuitate discontinuă, o defilare a părții detașate și desfăcute : „Toate gîndurile și voințele mele se fărîmițează, se spulberă, se răvășesc, fără a izbuti să formeze o piramidă sau măcar un colier. Nimicurile mă devoră. Nu trăiesc decît de pe o zi pe alta“ (130). Drept singură activitate care să introducă puțină constanță sau măcar persistență în fărîmițarea timpului este doar înregistrarea cotidiană din *Jurnal*. Dar spre deosebire de cartea în care Montaigne își consemnează umorile, *Caietele* lui Amiel nu înregistrează niciodată nici cel mai mic progres, nici

în arta de a judeca nici în aceea de a trăi : „Discontinuitatea, non-perseverența, stacato-ul, non legato-ul, intermitent în gîndire au devenit la mine ticuri. Trăiesc în prezent, în provizoriu, în impresie, nimic nu se adună, nu face bloc în viața mea intelectuală“ (131).

„Zilele mele, scrie aiurea Amiel sînt unități eterogene“ (132). Eterogene, fără îndoială și încă în cel mai înalt grad. Dar eterogenitatea extremă ajunge aici la același rezultat ca și omogenitatea extremă. Diferența absolută se confundă cu asemănarea absolută. Nimic mai monoton decît *variațiunile Jurnalului*. S-ar zice că ele urmează un drum ce le readuce fără greș în același loc. De unde impresia de repetare împinsă la o intensitate de neînchipuit. Supliciul scrisului de care vorbea Blanchot, iată-l. E repetiția în stare pură. Amiel își dă seama de asta cînd scrie : „O iau de la capăt mereu. Să trăiești, să rumegi, să repeți, să bați cîmpii“ (133). Sau aiurea : „Am notat asta de douăzeci de ori : o uit și o găsesc din nou ; repetare și iar repetare“ (134).

După cum vorbind despre proasta lor memorie, el folosește imaginea mitologică a butoiului Danaidelor, tot astfel Amiel își denumește perpetua reîncepere, supliciul lui Sisif : „Cerc infinit, rotație fatală, treabă de Sisif“ (135). Dar mai are și destui alți termeni pentru a-l caracteriza : „veche ritornelă“, „veveriță ce se învîrtește în cușcă“, „pisică alergînd să-și prindă coada“, „titirez“, „piruetare de dervis“, „marea roată budică“, acestea sînt cîteva din imaginile de care se servește spre a descrie reiterarea. Or, toate aceste imagini sînt imagini ale cercului. Iată că se revelă acum, într-adevăr, în toată frivolitatea caznei sale perpetue, caracterul circular al mișcării descrise de sufletul prizonier al repetiției. Această mișcare este evident extrema opusă liniștii ce domnește în centrul sufletului reimplicat. S-ar spune că acesta este acum ca și divizat în două părți ireconciliabile. Pe de-o parte, cea a expansiunii, sufletul e angajat într-o deplasare care nu-i îngăduie odihnă și nici șansa de a scăpa prin tangență ; e victima activității sale mașinale ; trasează prin chiar zbuciumul lui un circuit de care nu

se poate îndepărta. Dar, pe de altă parte, gîndirea rămîne în ea însăși, pe loc, incapabilă să se clintească, incapabilă să facă altceva decît să coincidă cu deficitul său de ființă. Din punct de vedere obiectiv, gîndirea rezidă în mișcarea care o face să parcurgă tot ciclul obiectelor sale ; dar din punct de vedere *subiectiv*, gîndirea nu rezidă în nici un obiect, ea nu se află nicăieri decît în ea însăși ; exact ca și cum ar fi tîrîtă într-un vîrtej furibund fără să se clintească din loc cîtuși de puțin. Ceea ce Amiel constată de atîtea și de atîtea ori : „Singur centrul rămîne fix, spune el. Tot restul, tîrît de forța cetrifugă face parte din non-eu, din vîrtejul exterior" (136). Și, într-o frază admirabilă ce rezumă mai bine decît oricare alta relația paradoxală între imobilitatea centrală și mobilitatea periferică : „Îmi sînt mie însumi spațiul imobil în care se învîrtesc soarele meu și stelele mele" (137).

IX

O conștiință ciudat de imobilă, resorbită în ea însăși, în jurul căreia pivotează activitățile externe ale spiritului, antrenate în marea mișcare învîrtejită a duratei, iată, așadar, situația finală a lui Amiel ; lucru cu totul curios, ea nu se deosebește prea mult în aparență de situația divinității în cosmosul medieval. Într-adevăr pentru un Boețiu sau un sfîntul Toma, eternitatea divină e comparabilă cu un punct central imobil în jurul căruia se mișcă totalitatea duratei și chiar la acest punct central se raportează toate celelalte puncte ale duratei, astfel că în centru, ele sînt prezenate în același timp, deși își urmează unele altora de-a lungul liniei circumferințiale a timpului. „Vindecă-te de succesiv prin simultan" (138), scrie Amiel, într-o frază, ce are chiar tonul limbajului scolastic. Să te vindeci de succesiv ce înseamnă, oare, dacă nu să te situezi în eternitate ? Și spiritul lui Amiel, istovit de „vînzoleala nepotolită de la periferie" (139), încearcă să se retragă cu totul în fixitatea „stării punc-

tuale". „Să scapi prin extazul interior din vîrtejul timpului, scrie el, să te observi *sub specie aeterni*, acesta este cuvîntul de ordine al tuturor marilor religii ale raselor superioare" (140). Or, la acest grad de extaz n-a ajuns el, nu doar o dată, prin reimplicare? Aceasta nu este, oare, operația prin care, rupîndu-și legăturile cu viața temporală la periferie, gîndirea se fixează în ea însăși în eternitatea locului central? „Din clipa în care timpul se reduce pentru noi la un punct, am intrat în eternitate" (141).

Dar apropierea de gîndirea medievală, pe care tocmai a făcut-o, este superficială și iluzorie. Așa cum Brunschvicg a văzut foarte bine (142), reducția timpului la Amiel echivalează cu o suprimare pur și simplu. Pe măsură ce pentru el lucrurile se reimplică se și destemporalizează. Nimic mai diferit de eternitatea thomistă care, în plenitudinea ei, *conține* realitatea tuturor timpurilor. Din contra, la Amiel, există, așa cum am văzut, o sustragere constantă a spiritului de la diferitele *realități* ale duratei:

„Nu trăiesc în viitor, abia dacă trăiesc în prezent și nu mai mult în trecut. Exist mai degrabă în afara timpului. Starea conștientă n-are nimic de a face cu cele trei dimensiuni ale duratei sau ale întinderii. E *punctul, punctul etern*, negația amănuntului și a schimbării" (143).

Pasaj capital, căci ne dezvăluie clar caracterul eternității amieliene. Rezultată din sustragere și negație, ea nu e o eternitate plină, ci una goală. În orice caz, e o eternitate *în care totul se golește*:

„Toate activitățile, toate credințele, toate ideile mele îmi par dizolvate în eternitatea fără margini" (144).

Așadar, în centrul vîrtejului existenței se consumă disoluția definitivă a existenței. Eternitatea e non-existența. Non-existență situată în inima a tot ce trăiește, se mișcă și se învîrtește, spre a se desolidariza de acestea și a se opune tumultului lor. De unde detașarea extraordinară a unei conștiințe care *de departe*, judecă mișcarea periferică a vieții: „Asist, ca să spun așa, la vîrtejul

molecular ce se numește viață individuală" (145). „Asist la propria mea lanternă magică" (146). „Asist ca o mumie la mersul timpului" (147). „Ca somnambulii, am o conștiință dedublată și mă aud mergînd cum aș auzi pasul altcuiva" (148). Acestea sînt cîteva din formulele folosite de Amiel pentru a descrie dedublarea sa : dedublare atît de ridicolă, încît ar fi greu să-i găsim egal. Ce e, de pildă faimoasa dedublare constanțiană în comparație cu această conștiință ce „se privește de dincolo de mormînt" (149) ? Expresia îi aparține chiar lui Amiel și exprimă perfect situația sa finală. Aceea a unei conștiințe care, retrăgîndu-se în întregime din viață, își aruncă privirea asupra vînzolelii a ceea ce n-a murit încă :

„Mi se părea că sînt în atelierele secrete ale sufletului și că privesc viața aproape tot așa cum îngropații, dacă ar fi conștienți, ar vedea arborii cimitirului, adică de la rădăcini" (150).

Precum Carol al V-lea, Amiel sfîrșește, deci, prin a asista la propria înmormîntare. Aventura lui nu se deosebește nici de aceea a lui Edgar Poe care se lasă, în gînd, închis în cavoul îngropatului de viu. Încă mai mult, Amiel este un mort a cărui conștiință continuă să funcționeze. După un lung travaliu de eliminare, gîndirea se prezintă la el ca un centru pe deplin eliberat de toate formele de viață înconjurătoare. Un centru extraordinar de nud, fără raze și fără cercuri, un centru redevenit simplu punct, adică nimic. Așa precum Kabbala închipuie creația ca pe un punct din care ar ieși lumea, Amiel închipuie o creație care s-ar scufunda în abisul punctului.

Progresele recufundării în abis n-ar putea fi exemplificate mai bine decît în aceste ultime citate :

„Eul se retrage din incintă în incintă"... (151).

„...Aparatul grandios al vieții reintră piesă cu piesă în cutie" (152).

„Simt cum pereții închisorii mele se apropie și urmează sufocarea" (153).

„...M-am mulțumit să miros florile care-mi stăteau la îndemînă și să-mi reduc toate ambițiile la un cerc strîmt,

ca o rază cît mai aproape cu putință de mărimea zero" (154).

„Moartea ne reduce la punctul matematic ; distrugerea care o precede ne împinge îndărăt prin cercuri concentrice tot mai strîmte spre acest refugiu ultim și inexpugnabil. Savurez cu anticipație acest zero în care se ating toate formele și toate modurile" (155).

Totul se termină, deci, aici, printr-un punct cu adevărat final.

NOTE

1. *Journal* (Jurnal), 7 novembre 1851. Inedit. Toate pasajele care urmează și nu se referă la o ediție, sînt extrase din Manuscrisele lui Amiel de la Biblioteca publică din Geneva. Mulțumesc aici domnilor Auguste Bouvier și Bernard Gagnebin pentru amabilitatea cu care mi-au pus la dispoziție aceste manuscrise. Se cuvine de asemenea să mulțumesc aici Fondului de cercetare științifică a Universității din Zürich al cărui ajutor mi-a îngăduit să completez aceste cercetări asupra lui Amiel.
2. *Journal*, 5 iulie 1852.
3. *Lettre à François Bordier* (Scrisoare către François Bordier, 28 decembrie 1847) : Bernard Bouvier, *Jeunesse d'Henri-Frédéric Amiel* (Tinerețea lui Henri-Frédéric Amiel), 1935 p. 385.
4. *Lettre à Camilla Charbonnier* (Scrisoare către Camilla Charbonnier), 22 decembrie 1842, *op. cit.*, p. 170.
5. *Journal*, 9 februarie 1869.
6. *Journal*, 26 ianuarie 1854.
7. *Journal*, 18 septembrie 1853.
8. *Journal*, 24 aprilie 1854.
9. *Journal*, 14 octombrie 1857.
10. *Journal*, 30 mai 1857.
11. *Journal*, 19 decembrie 1877 ; ed. Bernard Bouvier, Stock p. 418.
12. *Journal*, 23 noiembrie 1856.

13. *Journal*, 6 septembrie 1851.
14. *Journal*, 18 aprilie 1857.
15. *Journal*, 18 octombrie 1853.
16. *Journal*, 25 august 1880.
17. *Journal*, 6 septembrie 1859.
18. *Journal*, 25 iunie 1879.
19. *La Bulle de savon. Jour à jour*, (Bula de săpun, Zi după zi), poem XL.
20. *Journal*, 2 aprilie 1870.
21. *Journal*, 2 iunie 1864.
22. *Maximes et directions* (Maxime și îndrumări) (carnet inedit), 5 ianuarie 1861.
23. *Journal*, 9 iunie 1851.
24. *Journal*, 23 aprilie 1860.
25. *Journal*, 23 martie 1860.
26. *Journal*, 18 septembrie, 1853.
27. *Journal*, 5 februarie 1854.
28. *Journal*, 19 ianuarie 1860.
29. *Journal*, 14 mai 1861.
30. *Journal*, 18 septembrie 1865.
31 *Journal*, 30 ianuarie 1854.
32. *Journal*, 12 iulie 1863.
33. *Journal*, 19 septembrie 1864.
34. *Journal*, 14 iulie 1880.
35. *Cours d'anthropologie* (Curs de antropologie), Aide-Mémoire, 22 martie 1857.
36. *Aforisme* (foi volante), 26 octombrie 1849.
37. *Journal*, 18 septembrie 1862.
38. *Scrisoare către Jules Voy*, Bernard Bouvier, *Jeunesse d'Henri-Frédéric Amiel*, p. 320.
39. *Scrisoare către Charles Heim*, 18 aprilie 1847, Bernard Bouvier, *Jeunesse d'Henri-Frédéric Amiel*, p. 345.
40. *Journal*, 30 noiembrie 1851, și *Grains de mil* (Grăunțe de mei), p. 190.
41. *Grains de mil*, p. 138.
42. *Journal*, 23 februarie și 3 martie 1854.
43. *Journal*, 16 octombrie 1864.
44. *Journal*, 9 mai 1867.

45. *Journal*, 27 octombrie 1856, ed. Bouvier, p. 116.
46. *Journal*, 23 aprilie 1871, ed. Bouvier, p. 283.
47. *Journal*, 27 octombrie 1856, op. cit.
48. *Cours d'anthropologie*, 15 martie 1856.
49. *Journal*, 25 februarie 1871.
50. *Journal*, 19 iunie 1872, ed. Bouvier, p. 295.
51. *Journal*, 6 septembrie 1877.
52. *Journal*, 17 mai 1870.
53. *Journal*, 7 aprilie 1869.
54. *Cours d'anthropologie*, Aide-mémoire, 26 martie 1854.
55. *Déliberations sur les femmes* (Deliberări asupra femeilor). ed. L. Bopp, Stock, 1954.
56. *Délibérations sur les femmes*, p. 74.
57. *Schriften*, ed. P. Kluckhohn, vol. 2, p. 375 : „Im Ich — im Freiheitspunkte sind wir alle in der Tat völlig identisch — von da aus trennt sich erst jedes Individuum. Ich ist der absolute Gesamtplatz — der Zentralpunkt".
58. *Journal* 19 septembrie 1864 — Cartea lui Oken la care se referă Amiel este *Lehrbuch der Naturphilosophie* (Carte de învățătură a filosofiei despre natură), Iéna, 1809, vezi în mod deosebit Nr. 19, 20, 24, 25, 26, 30, 32, 101.
59. *Journal*, 1 septembrie 1868.
60. *Journal*, 25 iunie 1856.
61. *Journal*, 15 iunie 1851.
62. *Journal*, 13 mai 1872.
63. *Journal*, coperta caietului al doilea (1848) citat de Bouvier în ediția sa de *Journal*, Introd., p. 18.
64. *Journal*, 21 septembrie 1864.
65. *Grains de mil*, p. 190.
66. *Journal*, 9 august 1864.
67. *Journal*, 3 februarie 1862, ed. Bouvier, p. 153.
68. *Journal*, 8 martie 1868, ed. Bouvier, p. 209 : „Această facultate de metamorfoză ascendentă și descendentă, de deplicare și de reimplicare i-a stupefiat uneori pe prietenii mei..."
69. *Journal*, 3 februarie 1862, *op. cit.*
70. *Journal*, 30 iulie 1863.
71. *Journal*, 29 noiembrie 1851.
72. *Journal*, 16 noiembrie 1852, ed. Bouvier, p. 80.

73. *Journal*, 24 martie 1853.
74. *Journal*, 31 august 1856, ed. Bouvier, p. 115.
75. *Journal*, 31 octombrie 1880, ed. Bouvier, p. 491.
76. *Journal*, 8 august 1876, ed. Bouvier, p. 378.
77. *Journal*, 2 noiembrie 1860, Philine, ed. Bouvier, p. 109.
78. *Journal*, 20 noiembrie 1865.
79. *Journal*, 31 mai 1880, ed. Bouvier, p. 467.
80. *Lettre à Charles Heim* (Scrisoare către Charles Heim), 13 octombrie 1845.
81. *Aphorismes* (Aforisme) (foi volante), noiembrie 1848.
82. *Journal*, 26 decembrie 1852.
83. *Cours d'anthropologie* (Curs de antropologie), cap. IV.
84. *Maximes et directions* (carnet) (Maxime și direcții), 28 aprilie 1861.
85. *Journal*, 27 noiembrie 1861.
86. *La Part du rêve* (Partea visului), p. 58.
87. *Journal*, 29 aprilie 1852, ed. Bouvier, p. 69.
88. *Journal*, 2 aprilie 1851, ed. Bouvier, p. 55.
89. *Journal*, 12 ianuarie 1867.
90. *Journal*, 11 ianuarie 1865.
91. *Journal*, 18 martie 1856.
92. *Journal*, 18 martie 1851.
93. *Journal*, 13 martie 1872.
94. *Journal*, 13 martie 1872.
95. *Journal*, 9 decembrie 1859.
96. *Journal*, 20 ianuarie 1857.
97. *Journal*, 12 ianuarie 1852.
98. *Grains de mil*, pp. 112—113.
99. *Journal*, 7 ianuarie 1866, *Journal intime de l'année 1866* (Jurnal intim din anul 1866), p. 47.
100. *Journal*, 19 martie 1868, ed. Bouvier, p. 211.
101. *Journal*, 30 aprilie 1851.
102. *Journal*, 23 ianuarie 1867.
103. *Grains de mil*, p. 160.
104. *Journal*, 4 august 1872.
105. *Journal*, 12 octombrie 1853.
106. *Journal*, 12 iulie 1854.
107. *Journal*, 30 mai 1854.

108. *Journal*, 3 iulie 1865.
109. *Journal*, 26 iunie 1872.
110. *Journal*, 7 august 1863, ed. Bouvier, p. 165.
111. *Journal*, 1 aprilie 1851.
112. *Journal*, 5 mai 1867.
113. *Journal* 29 iunie 1867.
114. *Journal*, 6 ianuarie 1862.
115. *Journal*, 6 ianuarie 1862.
116. *Journal*, 2 septembrie 1863, ed. Bouvier, p. 166.
117. *Jurnal*, 1 iulie 1860.
118. *Journal*, 31 martie 1874.
119. *Journal*, 26 august 1880.
120. *Journal*, 25 martie 1870.
121. *Journal*, 28 noiembrie 1861.
122. *Journal*, 26 iulie 1856.
123. *Journal*, 26 martie 1856.
124. *Journal*, 27 mai 1866, *Journal intime de l'année 1866*, p. 297.
125. *Journal*, 12 mai 1860.
126. *Journal*, 16 octombrie 1873.
127. *Journal*, 6 februarie 1867.
128. *Journal*, 26 septembrie 1866, *Journal intime de l'année 1866*, p. 464.
129. *Journal*, 11 august 1853.
130. *Journal*, 22 ianuarie 1866, *Journal intime de l'année 1866*, p. 89.
131. *Journal*, 18 noiembrie 1872.
132. *Journal*, 21 noiembrie 1864.
133. *Journal*, 23 august 1863.
134. *Journal*, 5 iulie 1862.
135. *Journal*, 6 aprilie 1851.
136. *Journal*, 21 octombrie 1873.
137. *Journal*, 28 noiembrie 1872, ed. Bouvier, p. 304.
138. *Journal*, 27 noiembrie 1861.
139. *Journal*, 26 mai 1857.
140. *Journal*, 16 noiembrie 1864, ed. Bouvier, p. 175.
141. *Journal*, 21 ianuarie 1866, ed. Bouvier, p. 188.
142. Brunschvicg, *Le Progrès de la conscience dans la philosophie occidentale* (Progresul conștiinței în filosofia

occidentală), 2 vol., 1927, vol. II, p. 658 : „Eternitatea la care ajunge Amiel este mai degrabă, pentru a relua expresiile lui M. Bergson, o eternitate de moarte decît o eternitate de viață."

143. *Journal*, 10 ianuarie 1881.
144. *Journal*, 7 aprilie 1867.
145. *Pasaj nedatat, situat la sfîrșitul volumului I al ed. Scherer.*
146. *Journal*, 28 noiembrie 1872, ed. Bouvier, p. 304.
147. *Journal*, 26 septembrie 1860, Philine, p. 82.
148. *Journal*, 2 octombrie 1865.
149. *Lettre à Felix Bovet* (Scrisoare către Felix Bovet), 30 decembrie 1868, în *Journal*, 23 mai 1875.
150. *Journal*, 21 noiembrie 1869.
151. *Journal*, 12 februarie 1871.
152. *Journal*, 5 ianuarie 1877, ed. Bouvier, p. 390.
153. *Journal*, 15 martie 1853. — Tema va fi permanent reluată și asociată povestirii lui Poe, *The Pit and the Pendulum*, Cf., de exemplu, *Journal* din 15 februarie 1863 : „Izolarea, boala și decrepitudinea își strîng cercul lor fatal, și precum în *The Pit and the Pendulum* al lui Poe, în centrul cercului este abisul unde trebuie să te arunci inevitabil..."
154. *Journal*, 20 iulie 1876.
155. *Journal*, 12 iulie 1876, ed. Bouvier, p. 371.

Capitolul XIII

FLAUBERT

Lui Leo Spitzer

În *Mimesis*, această extraordinară carte de critică despre reprezentarea realului în literatură (I), Erich Auerbach citează și comentează următorul pasaj din *Madame Bovary :*

„Dar mai ales la orele cînd trebuia să stea la masă, nu mai putea să rabde sala aceea mică de jos, cu soba care fumega, cu ușa care scîrțiia, cu pereții asudați, cu lespezile umede ; *i se părea că are servită pe farfurie toată amărăciunea vieții ei*, și prin aburii rasolului, din fundul sufletului se ridicau parcă alte adieri dezgustătoare. Charles mînca încet ; ea ronțăia cîteva alune, sau, rezemată în cot, își trecea timpul trăgînd linii pe mușama cu vîrful cuțitului“ (2).

„Iată acum un rezumat al observațiilor lui Auerbach. Descriind pe larg viața Emmei la Tostes, Flaubert înfățișează în acest paragraf un tablou exact, acela al soției și al soțului la ora prînzului. Acest tablou însă nu există în sine pentru sine. El este subordonat subiectului principal pe care îl constituie disperarea Emmei. Noi o vedem pe ea, iar prin ea, după aceea, situația. Pe de altă parte, nu e vorba aici de o simplă reproducere a gîndurilor Emmei, a ce gîndește și cum gîndește. Cu toate că lumina ce luminează tabloul de la ea vine, ea însăși face parte din tablou, fiind situată înlăuntrul lui.

Se cuvine să reflectăm asupra însemnătății acestor observații. Metoda flaubertiană constă, așadar, în a prezenta ca obiect al contemplării o ființă care, la rîndul ei, are ca obiect al contemplării realitatea înconjurătoare. „Emma este o ființă care vede ; ea este și o ființă pe care noi o privim văzînd“. Dacă ar fi fost zugrăvită pur și simplu din exterior, ea n-ar fi fost decît un obiect printre obiecte. Împreună cu soba, cu pereții, cu soțul și cu farfuria, ea ar fi făcut parte din multiplicitatea obiectivă. Dacă, dimpotrivă, ca și Bloom din *Ulysse* sau

ca Mrs. Daloway, ea ne-ar fi fost prezentată prin monologul ei interior, n-ar mai fi apărut nici farfuria, nici soțul, nici pereții, nici soba ; ci numai senzațiile sau emoțiile provocate în Emma de aceste obiecte. Și chiar Emma, ea însăși n-ar mai fi fost, căci impresia de unitate obiectivă pe care ne-o dă persoana ei profilîndu-se pe fondul lucrurilor, ar fi fost înlocuită de un simplu șuvoi de sentimente și de gînduri. De o parte și de cealaltă ceva s-ar fi pierdut, pe de o parte lumea obiectivă, pe de alta, ființa subiectivă, iar în ambele cazuri raportul subtil dintre obiectul și subiectul ce constituie esența însăși a romanului. Este evident că acest raport leagă între ele entități atît de diferite una de alta precum o conștiință și o farfurie ; ea, Emma, este cea care împiedică două realități distincte să se descompună, fiecare în felul ei, în multiplicitatea elementelor lor. Există, așadar, în *Doamna Bovary* o coerență generală, datorată faptului că obiectele, simultane sau succesive, sînt mereu și mereu legate prin unitatea unei gîndiri perceptive, și că această gîndire, ea însăși este mereu ferită de disoluție în stările sale succesive datorită obiectivității unui univers cu care ea nu încetează să fie în contact. Acest raport este bine observat de Auerbach. Rămîne totuși de văzut prin ce mijloace concrete se află el realizat în context.

Să revenim, prin urmare, la context. Prima frază începe astfel : *„Dar mai ales la orele cînd trebuia să stea la masă..."* Ce ne este dat mai întîi, este o durată. Această durată, însă, este de o speță particulară. Nu e vorba de un timp continuu. Este durata repetitivă a tuturor orelor, în același timp asemănîndu-se și deosebindu-se unele de celelalte, cînd Emma se află din nou la masă, seara, împreună cu soțul ei. Este un moment ce se repetă, de fiecare dată însă cînd se repetă, este momentul, dintre toate celelalte momente, în care Emma „nu mai putea să rabde", în care devine conștientă de disperarea ei. Astfel apare mai întîi ceva pur și intens subiectiv, conștiință a orei, conștiință a disperării. Însă, îndată ce apare, această conștiință este situată într-un loc obiectiv,

„sala aceea mică", fiind învăluită parcă de o serie de detalii, și ele, toate obiective, înzestrate, însă, cu o putere de determinare afectivă : soba care fumegă, ușa care scîrțîie, pereții asudați, lespezile umede. Acestor detalii care sînt ale momentului și ale locului, dar care se raportează la totalitatea unei existențe de multă vreme de nesuportat, li se adaugă, fără ca autorul să o spună, toate celelalte, de aceeași natură, ce compun viața Emmei. Astfel, cele ce se spun sînt mult întărite de cele ce au fost spuse. Există, într-adevăr, în acumularea de detalii o mare forță de agregare. Forța însăși a numărului, a numărului numărător și a numărului numărat. Deîndată ce apare în relație cu un subiect, multiplicitatea obiectivă, în sine ininteligibilă, capătă un sens tocmai în virtutea acestei relații. Ea devine ceea ce se dispune în jurul unei existențe spre a exercita asupră-i o acțiune. Cu toate acestea, deocamdată, această dispunere nu este decît o prezență exterioară și periferică, chiar dacă acțiunea în sine este centrală. Între ceea ce determină și ceea ce este determinat există o deosebire profundă de loc și de durată, o distanță deopotrivă exterioară și interioară. Cum poate fi depășită ? Și iată că Flaubert găsește această admirabilă frază : *„I se părea că are servită pe farfurie toată amărăciunea vieții ei"*. Frază despre care se poate spune, în primul rînd, că este de o uimitoare rectitudine. Se deslușește aici chiar mișcarea, prin care, adunîndu-se periferic la orizontul conștiinței pentru a presa asupra acesteia, ansamblul obiectelor și al imaginilor converge deodată spre centru, adică spre subiect. Pentru a obține efectul scontat, Flaubert a intervertit obiectivul și subiectivul. Nu mai e vorba de cuptor sau de pereți și nici de ușă sau lespezi. Este vorba de amărăciunea existenței. Obiectele s-au metamorfozat în echivalentul lor subiectiv ; la fel cum sufletului Emmei i s-a substituit simbolic un echivalent obiectiv, cercul strîmt al farfuriei. Astfel, o confuzie voită se statornicește între în afară și în lăuntru, între ceea ce este lucru și ceea ce este conștiință, ca și cum pătrunzînd sub formă de imagini în interioritatea Emmei, lucrurile și-ar

pierde exterioritatea funciară și ca și cum Emma, lăsîndu-se pătrunsă de lucruri, ar deveni ea însăși un quasi-lucru, o realitate obiectivă.

Însă de-o și mai mare greutate este această frază încîntătoare. Frumusețea ei constă în corespondența perfectă între mișcarea fizică și mișcarea mentală pe care o descrie. Este mișcarea pe care, ca să zicem așa, fraza o *figurează*, desenîndu-i traseul într-un spațiu aparent. Dacă expresia *toată amărăciunea vieții* adună multiplicitatea înconjurătoare într-o totalitate psihică a cărei periferie cuprinde viața Emmei, pe de altă parte, cea de-a doua secțiune a frazei, *i se părea că are servită pe farfurie*, proiectează dintr-o dată această vastă realitate periferică asupra unui punct central, farfuria Emmei. Asistăm aici la o presiune concentrică a tuturor forțelor cauzale care vin în același timp din mediul exterior și de pe întinderile interioare ale existenței pentru a ajunge în sufletul Emmei, fixată în contemplarea plină de amărăciune a farfuriei. Însă, deîndată ce ne-a făcut să vedem această acțiune ce merge de la cauzalitatea periferică la conștiința punctuală, Flaubert ne descrie mișcarea inversă prin care sufletul reacționează excentric, proiectîndu-și la rîndul său sentimentul în spații ca pe un obiect : *„Și prin aburii rasolului, din fundul sufletului se ridicau parcă alte adieri dezgustătoare"*. Pe scurt, traversat în două sensuri diferite de o mișcare succesiv contractilă și expansivă, mediul flaubertian apare ca un spațiu ambiant ce se întinde de la circumferință la centru și de la centru la circumferință.

Acest caracter *circular* al reprezentării realului la Flaubert nu este deloc metaforic ; sau, dacă este o metaforă, atunci ea nu este, în nici un caz, inventată de critic pentru nevoile cauzei. Regăsim, într-adevăr, această metaforă, în orice moment în opera lui Flaubert, iar ea se dovedește atît de insistentă, de necesară, de semnificativă, încît trebuie s-o recunoaștem drept imaginea esențială prin care se exprimă raporturile lumii și ale ființei în imaginația flaubertiană.

Într-un alt pasaj din *Madame Bovary*, extras dintr-o ciornă publicată în 1936 de D-şoara Leleu, Emma apare înfăţişată într-o plimbare pe care o face prin împrejurimile tîrgului Tostes împreună cu ogăriţa ei :

„Mai întîi se uita maşinal *de jur împrejur* să vadă dacă nu se schimbase ceva... Regăsea aceleaşi ridichioare printre pietroaie, pe lespezile zidului aceleaşi plăci de lichen uscat, aceleaşi pietricele printre tufele de urzici şi obloanele celor trei ferestre, mereu închise, pline de putregai... La început, gîndul ei hoinărea cînd la dreapta cînd la stînga, ca şi ogăriţa care, liberă, *alerga în cercuri*, urmărea vreun popîndău sau, oprindu-se deodată, se juca muşcînd macii de pe cîmp... Însă, atunci cînd privirile ei umblau astfel pierdute pe zări, în vreme ce atenţia difuză abia dacă atinsese în treacăt gîndurile ce se perindau cu miile, atunci, *ca două cercuri concentrice contractîndu-şi deodată cele două circumferinţe*, gîndul ei făcea cale întoarsă, privirile şovăielnice se fixau şi stînd pe iarbă sub fagi şi scormonind iarba cu vîrful de fildeş al umbrelei, ea revenea mereu la această întrebare :

— Doamne, Dumnezeule, de ce m-am măritat ?“ (3).

Fără nici o îndoială, metafora cercului apare aici cu evidenţă. Gîndirea Emmei este mai întîi cu totul periferică. Ea se plimbă în zare, hoinăreşte, cînd la dreapta, cînd la stînga, pribegeşte în depărtările ce sînt deopotrivă ale peisajului exterior unde privirea se pierde şi ale peisajului interior unde rătăceşte reveria. Ceea ce face un dublu cerc, unul constituit din senzaţii, celălalt din gînduri în care fiinţa gînditoare şi simţitoare se răspîndeşte circular în spaţiile din afară ca şi în cele dinlăuntru. Pentru a ne da o imagine mai clară, Flaubert a prefigurat acest dublu cerc într-un mod exterior, ca să spunem aşa, în mişcarea ogăriţei alergînd peste cîmp în cercuri. Mai mult însă. Să recitim începutul întinsei fraze finale din acest paragraf : *Însă atunci cînd privirile ei umblau astfel pierdute pe zări, în vreme ce atenţia difuză abia dacă atinsese în treacăt gîndurile ce se perindau cu miile...* Cum să nu simţim, citind aceste lungi subordonate ce cresc în curbe tot mai largi că Flaubert

a vrut să ne dea aici impresia materială a unei gîndiri ce se răspîndește. Însă, iarăși, cum să nu simțim, citind cea de-a doua parte a frazei, că răspîndirii i-a urmat o mișcare inversă ? Cursul cuvintelor este direct, rapid : *gîndul ei făcea cale întoarsă, privirile șovăielnice se fixau... ea revenea mereu la această întrebare...*" Ritmul este aici, negreșit, cu totul altul. Cercurile se contractă, gîndurile se reîntorc în minte, cuvintele aleargă spre o idee centrală pentru a se fixa asupră-i. Iar această fixare este dublă, sau chiar triplă. Așa cum ogărița care alerga în cercuri se oprește să muște în joacă florile de mac, tot astfel gîndul, mai întîi rătăcitor, al Emmei se contractă și se fixează asupra unei singure idei. Iar într-un fel, această idee este diferită de toate celelalte, pentru că ea nu este difuză, depărtată și multiplă, ci, dimpotrivă, precisă, intimă, absolut unică. Ea nu mai este circumferențială, este centrală. Totuși unicitatea ei prezintă un raport cu multiplicitatea anterioară. Este izvorîtă chiar din această multiplicitate. Care multiplicitate, difuză ea însăși, s-a condensat în idee fixă. Centrul conține deci cercul. Iar acest centru este reprezentat încă o dată, fizic, prin vîrful de fildeș al umbrelei împlîntat în iarbă. Asemeni gîndului reîntors la centru, peisajul s-a redus la un punct fără dimensiuni.

În sfîrșit, această contragere infinită a locului interior și exterior nu s-a realizat cîtuși de puțin prin magie și nici instantaneu. Se datorează faptului că Emma și-a lăsat mintea să atingă în treacăt mii de idei, că activitatea însăși a acestor idei îmbrățișînd întreg cîmpul existenței sale a adus-o în sfîrșit să-și pună întrebarea centrală în care întreaga existență se află și ea implicată. Iar pe de altă parte, această activitate n-a trecut dintr-o dată, fără tranziție, de la extrema excentricitate la extrema concentricitate. Ci gîndul retractat s-a reîntors în minte puțin cîte puțin și încetul cu încetul printr-o mișcare repetată. Între extrema dilatare și extrema concentrare simțim o durată, încercăm sentimentul spațiului mental traversat.

Acesta este spațiul ce se contractă. Există însă și un spațiu pe de-a-ntregul contractat, spațiu ce nu se mai poate răspîndi. Întreaga viață, Flaubert a fost bîntuit de conștiința îngustimii existenței. Încă din tinerețe, în *Smarh*, el vorbește despre *„gîndul bolnav ce alerga într-un cerc de fier"* (4). În *Novembre* (Noiembrie) scrie : „Revenind mereu în punctul de unde plecasem *mă învîrteam într-un cerc pe care nu puteam să-l străbat"* (5). În august 1847 îi scrie Louisei Colet : „Sînt legat de un colț de pămînt, de un *punct circumscris* în lume, și cu cît m-am legat mai tare, cu atît mă întorc mai cu furie înspre soare și înspre aer" (6). Acest sentiment nu se limitează la tinerețea lui Flaubert. La 6 aprilie 1858, în plină maturitate, el scrie domnișoarei Leroyer de Chantepie :

„Iată, e cea de-a patra oară cînd mă voi afla la Marsilia și, de astă dată, voi fi singur, absolut singur. *Cercul s-a strîmtat.* Cugetările pe care le făceam în 1849, cînd m-am îmbarcat spre Egipt, am să le fac din nou peste cîteva zile cînd am să pun piciorul pe același caldarîm. Viața noastră *se învîrtește* astfel necontenit în același șir de mizerii ca o veveriță în cușcă iar noi gîfîim la fiecare grad" (7).

De altminteri, toate operele de bătrînețe ale lui Flaubert au ca temă existența îngustă sau circumscrisă. Să ne gîndim la cuvintele Sfîntului Ioan din *Hérodias :* „Pentru ca el să crească eu trebuie să scad". Decapitarea este o îngustare. Ca și surzenia, după cum reiese din pasajul ce urmează, extras din povestirea *Un coeur simple* (Un suflet curat) :

„Micul cerc al ideilor ei se restrînse și mai mult, iar vuietul clopotelor, mugetul boilor încetau să mai existe. Toate făpturile se mișcau cu liniștea unor năluci. Un singur zgomot răzbătea acum pînă la auzul ei, glasul papagalului" (8).

Acest papagal, mai înainte viu, apoi împăiat, este singurul obiect ce subzistă finalmente în cercul minuscul în care bătrîna slujnică își continuă viața. La sfîrșit nu mai există nici un cerc. Nu mai există decît acest punct

unic asupra căruia slujnica își fixează privirea în clipa morții. Ultima dintre cele *Trois contes* (Trei povestiri) are drept subiect povestea Sfîntului Iulian cel primitor care-și petrece viața vînînd pînă cînd la un moment dat fiarele urmărite se întorc împotriva lui, îl împresoară, îl coplesesc, *„făcînd în jurul lui un cerc strîmt"* (9). Tot astfel, în ultima pagină din *Tentation de Saint Antoine (Ispitirea Sfîntului Anton)* sfîntul este asaltat de un cerc de fiare înfricoșătoare : „Sufocîndu-se în învălmășeală, înmulțindu-se parcă una din alta, se cațără unele peste altele ; — și toate se vînzolesc în jurul lui Anton". Aceasta în ultima pagină, însă chiar și în prima sfîntul era hărțuit din toate părțile de o sumedenie de năluciri : „Ele se înmulțesc, îl împresoară, îl năpădesc". De la punctul ei de început și pînă la cel final istoria sfîntului Anton descrie deci un cerc, cerc care se învîrtește și se restrînge în același timp. Aceeași împresie de sufocare o regăsim încă în *Salammbô*, unde principala întîmplare este închiderea unei întregi armate într-un defileu. În fine, *Bouvard et Pécuchet* are ca subiect un ciclu de activitate limitat reînceput la modul maniacal. La Flaubert, obsesia constricției apare pretutindeni. Niciunde, însă, atît de intens ca în povestea Emmei Bovary. Emma este esențialmente ființa care se simte țintuită într-un loc, închisă între pereții circulari din Tostes sau Yonville, comprimată într-un cerc strîmt cît inelul pentru șervet al lui Binet. Ea se simte acolo, și numai acolo, în punctul și în momentul în care trăiește și îi este interzis să fie aiurea. Și totuși, acest aiurea există din toate părțile și spre el iradiază orbește dorința. Această constricție extraordinară a existenței, redusă la o înspăimîntătoare punctualitate unde se reproduc mereu același loc și același moment, se află descrisă în pasajul ce urmează, extras din prima versiune :

„Atunci reîncepu seria acelorași zile. Așadar, de acum încolo aveau să urmeze tot așa, în șir, domol, mereu la fel, nenumărate și fără să aducă nimic. Și avea înainte cu sutele, cu miile, timp de zece ani, timp de douăzeci ! Și o va ține așa fără sfîrșit pînă la moarte. Celelalte vieți,

oricît de serbede și închise ar fi fost, aveau cel puțin șansa unui accident, a unei aventuri, a unei *lărgiri* a orizontului. Survenea cîteodată un accident care le cutremura suprafața. O întîmplare neașteptată putea să aducă *peripeții la nesfîrșit*... Însă ei nu i se întîmpla nimic." (10).

Frumusețea acestui pasaj se datorează cu siguranță unui intens sentiment al duratei care-l impregnează. Durata apare ca o prelungire a trecutului în prezent : *Atunci reîncepu seria aceloraşi zile*... Ea apare însă și ca o prelungire a prezentului în viitor : *Aveau să urmeze tot aşa, în şir, mereu la fel.* Astfel, prin ideea de suită și de identitate, trecutul se alătură prezentului, iar prezentul viitorului pentru a constitui o singură tramă uniformă. Înainte, înapoi, pînă unde bate privirea, durata se întinde ca o masă temporală omogenă. Însă printr-un proces pe care Mallarmé avea să-l reia mai tîrziu în sonetul *Le cygne* (Lebăda) (11) vedem această masă întinsă în toate părțile restrîngîndu-se în chiar virtutea neuniformității ei, iar orizonturile anterioare și posterioare ce o compun egalizîndu-se, amestecîndu-se, împreunîndu-se, în așa chip încît la urmă totul se reduce la un singur punct de existență în care încremenești și te sufoci. Timpul este un vid înlăuntrul căruia există un singur moment, întotdeauna același, fără să aducă nimic.

În același timp, Emma compară existența ei redusă la un punct cu alte vieți. Acelea, „oricît de serbede și închise ar fi fost, aveau cel puțin șansa unui accident, a unei aventuri, a unei lărgiri de orizont". Aventura, considerată ca o *lărgire* a existenței, este descrisă printr-un simbol acum familiar nouă și care vine de la Stoici : „Survenea cîteodată un accident care le cutremura suprafața. O întîmplare neașteptată putea să aducă peripeții la nesfîrșit". Fără îndoială că imaginea sugerată aici este aceea a pietrei aruncate într-un iaz. Începînd din punctul în care aceasta lovește suprafața, punct ce le va servi drept centru, undele pleacă în toate direcțiile. Cercurile se distanțează, cresc, se înmulțesc, descriu o periferie din ce în ce mai depărtată de punctul de iradiere. Or,

piatra care cade, este aici un accident, o aventură, ceva ce fără a fi voit ori provocat, se ivește din afară, printr-o întîmplare, printr-un simplu joc de împrejurări, pentru a rupe cercul strîmt al existenței și a-i substitui o circumferință infinită. (12). Evenimentul în sine nu este nimic. El nu este decît o piatră ce cade. Dar, mulțumită acestui șoc, limitele dispar, spațiul se deschide circular.

Totul depinde, prin urmare, de aceste întîmplări. Dar ei, gîndește Emma, ei, nu i se va întîmpla nimic. Or, tocmai în ciuda acestor preziceri, voința autorului a hotărît ca în viața ei să apară un anumit număr de evenimente. Viața Emmei este un iaz în care vor cădea pietre. Sau, mai exact, o serie de iazuri, de fiecare dată ceva mai întinse, cel al fermei părintești, cel de la Tostes, cel de la Yonville, cel de la Rouen. În apele lor adormite, la un moment dat, va să cadă o piatră. Această piatră ce cade, este invariabil apariția unui nou amant. Din clipa ivirii acestuia, în apele moarte se vor propaga cercuri la infinit. Val după val acestea vor lărgi spațiul existenței pînă în clipa cînd, amantul odată plecat, odată emoția epuizată prin propria-i mișcare, orice cerc se șterge iar existența redevine încremenită ca înainte.

Dintre evenimentele producătoare de peripeții, printre primele chiar, se numără episodul balului de la Vaubyessard.

Invitată cu soțul ei la o petrecere dată într-un castel în apropiere de Tostes, Emma fu profund emoționată de această fugitivă excursiune într-un mediu atît de diferit de al său. Dansa în brațele unui viconte ale cărui aere de parizian o amețiră. Și rotindu-se cu el în vals, ea văzu că „în jurul lor totul se învîrtea : lămpile, mobilele, lambriurile și parchetul, ca un disc pe o axă". Să reținem aceste giratii fizice care sînt parcă o prefigurare a giratiilor mentale pe care le vor descrie după aceea gîndurile Emmei. Iat-o forțată să părăsească balul, castelul și pe viconte pentru a reintra în cercul mărginit al obișnuințelor ei. Ea n-a păstrat din această *ocazie* decît un obiect, o tabacheră care poate că aparținuse vicontelui. Or, acest dansator pe care Emma nu-l va mai vedea este

bineînțeles o foarte mică pietricică în balta existenței ei. Totuși, pornind de la punctul de cădere, în imaginația Emmei se va alcătui o infinitate de cercuri. Pentru a înțelege acest fenomen, dispunem nu numai de versiunea definitivă a romanului, ci și de versiunile anterioare și chiar de un fel de prim scenariu. În scenariu găsim această frază, în sine aproape ininteligibilă : „Vicontele este un centru, el se șterge, dar anturajul rămîne și se mărește". Ne dă explicații o altă versiune mai dezvoltată. Aflăm din aceasta că privind tabachera, Emma visează la viconte, reîntors fără îndoială la Paris. Apoi, pentru a-și imagina viața lui, ea se apucă să citească felurite cărți despre capitală. Și iată, pasajul important :

„Amintirea vicontelui trecea prin lecturile ei ca o fantomă ; găsea chipul lui pe toate paginile ; îl punea alături și îl compara cu personajele inventate ; el se colora astfel de poezia lor reflectînd la rîndu-i, asupra ficțiunii acestora, propria sa realitate. Atunci ocupînd *centrul, el făcea un cerc de raze ce prinse a se lărgi împrejur,* iar personalitatea lui, răspîndindu-se și ea, se dizolva ca o picătură de vin roșu ce-o lași să cadă într-un pahar cu apă".

Imaginea picăturii de vin corespunde imaginii pietrei. Într-un caz ca și în celălalt, este un obiect ce cade, iar căzînd, prin dilatare sau diluare devine punctul generator al unei mișcări excentrice. În versiunea definitivă imaginea este încă o dată schimbată, însă prin aceasta, ea totuși rămîne circulară :

„Își amintea de viconte mereu, în tot ce citea. Căuta să-l pună alături de personajele inventate. Dar cercul al cărui centru era el, se lărgi încetul cu încetul, iar aureola pe care o avea, îndepărtîndu-se de chipul lui, se revărsă mai departe, ca să ilumineze alte vise."

În locul pietrei ori a picăturii de vin, iată aici aureola. Mișcarea, însă, este aceeași. Cercul de gîndire ce nimba la început de foarte aproape obiectul central, devine progresiv atît de larg, încît pierde contactul cu centrul și, iluminînd mai departe alte vise, se ridică în depărtare spre un fel de fericire circumferențială :

„*În fundul perspectivelor vieții*, ea zări așadar fericirea poposind *foarte sus* într-un loc minunat...“ Obiectul reveriei nu mai este încercuit mental. Dimpotrivă, el este în afara minții, la înălțime, în depărtare, iar gîndirea nemaiavînd un centru generator, desfășurîndu-se și diluîndu-se în spații, va pieri de epuizare la jumătatea drumul spre locul dorinței sale.

Mișcare fundamentală a spiritului flaubertian, exact inversă celei prin care acesta se contractă în limite înguste. Este mișcarea expansivă, generatoare de nenumărate reverii, prin care spiritul alunecă de la o gîndire centrală spre o infinitate de imagini turnante. Așa cum reiese dintr-o scrisoare scrisă Louisei Colet și datată 22 august 1853, Flaubert aflîndu-se la Trouville :

„Toate amintirile din tinerețe scrîșnesc sub pașii mei ca scoicile pe o plajă. Fiecare talaz al mării pe care-l văd prăvălindu-se, trezește în mine un *răsunet depărtat*“.

Ca și la Proust, putem găsi, așadar, la Flaubert o lume de reminiscențe „ieșind dintr-o ceașcă de ceai“.

Contrar însă a ceea ce se întîmplă la Proust, gîndul nu se îndreaptă aici decît foarte rar către un loc precis din trecut, pentru a se închide în „vasul secret“ al amintirii. La personajul flaubertian elanul imaginației sau al memoriei se orientează în mod firesc spre nemărginirea spațiilor deschise. Amintirile sau reveriile nu sînt altceva decît niște procese de indeterminare. Așa se petrec lucrurile cu Emma cînd, în bătaia clopotului unei mănăstiri, „gîndul ei fremăta în vibrații dulci și se lărgea pierzîndu-se în nedeslușitul infinit al amintirilor“ (19). Caracterul distinct al fiecărei imagini particulare este așadar progresiv înlocuit prin multiplicitatea acestora, prin vibratilitatea lor, și, în sfîrșit, prin întinderea spațiului pe care ele îl umplu cu rezonanțele lor. Încă din perioada lui *Smarh* și de la primele *Ispitiri* acest fenomen poate fi relevat la scară cosmică :

„Cît de vastă este creația ! Văd planetele cum suie și stelele cum fug, năvalnic, cu luminile lor... *Bolta se lărgește pe măsură ce eu urc cu ea*, lumile se rotesc în

juru-mi, eu sînt, așadar, *centrul* acestei creații care se zbuciumă" (20).

La fel, în prima versiune a *Ispitirii :*

„DIAVOLUL : — Împrăștie-te, răspîndește-te, întinde-te... ANTON : — Văd *crescînd cercuri,* aud sforăitul sferelor..." (21)

Sau :

„...Bucuria ta va spori fără încetare pe măsură ce dragostea ta se va înteți asemeni vibrației harfelor serafice care, întinzîndu-se *din sferă în sferă,* poartă în infinit slava lui Dumnezeu" (22).

Astfel, lăsînd la o parte orice credință religioasă sau filosofică, prin singur jocul imaginației, gîndirea lui Flaubert, ca și sufletul lui Anton, tinde să devină „difuză, universală, răspîndită" (23). Într-o scrisoare din 3 martie 1852, scrisă Louisei Colet, putem citi următoarele :

„Am regăsit vechi gravuri colorate la șapte, la opt ani pe care pe urmă nu le-am mai văzut. Stînci pictate în albastru și copaci în verde. Am reîncercat în fața cîtorva (un iernatic între ghețuri, printre altele) spaime pe care le avusesem copil fiind... Călătoriile mele, amintirile din copilărie, toate se colorează una din alta, se pun cap la cap, dansează cu prodigioase scînteieri și *urcă în spirală*" (24).

Tema spiralei este frecventă la Flaubert. I-o datorează, poate, prietenului său Le Poittevin, autor al lui *Bélial,* roman filosofic al cărui subiect este rezumat de către Flaubert astfel : „Ideea generală este învîrtejirea, *spirala infinită*" (25). Încă în *Mémoire d'un Fou* găsim acest curios pasaj : „Oh ! infinitul ! infinitul, vîltoare imensă, *spirală* ce suie din abisuri la cele mai înalte regiuni ale necunoscutului, veche idee în care *ne învîrtim cu toții, prinși de vertij*" (26). Primele două *Ispitiri* abundă în spirale. Astfel, vorbind despre Dumnezeul lor, Ofiții spun : „Spiralele lor sînt cercurile lumii eșalonate" (27). Iar Gnosticii : „Gnoza misterioasă... își înalță la infinit spirala, și, împins de noi, tu vei urca fără încetare spre acele Syzygii strălucitoare, ce te vor duce în înalt, în sînul eternului Bythos, în *cercul* imuabil al de-

săvîrșitului Plerom" (28). Mai mult, știm cu toții că nu o dată Flaubert a visat să scrie un roman intitulat chiar *La Spirale (Spirala)*, al cărui subiect ar fi fost transfigurarea realității de către imaginație. Un cercetător german, E. W. Fischer, a avut sub ochi notele luate de Flaubert în vederea acestui roman. Citînd următorul fragment de frază : „ca o spirală ce suie la infinit", Fischer se întreabă care ar fi semnificația titlului : „Vrea el să spună că gîndul eroului se mișcă urmînd cercuri ce se ridică la infinit, cercuri fantastice în jurul realității de care ele fug și căreia îi sînt, cu toate acestea, atașate ca unui punct al lor de plecare ?" (29). Ar fi greu să fii mai prudent în ipoteză decît cercetătorul german și în același timp mai aproape de spiritul autorului. Pare foarte posibil, într-adevăr, ca prin simbolul spiralei urcînd la infinit, Flaubert să fi voit încă o dată să exprime această lărgire circulară a orizonturilor umane, pe care el o descrisese pretutindeni, de altfel. Dacă dorim o dovadă, n-avem decît a ne duce cu gîndul la *Corespondență*. La 21 martie 1852, Flaubert îi scrie Louisei Colet : „Inima în afecțiunile ei, ca și omenirea în ideile sale se tot întinde în cercuri mai largi" (30). Iar în 27 martie 1853 : „Înțelege că aceasta nu este dragoste, ci altceva mai înalt, cred, căci această dorință a sufletului este pentru el aproape chiar o dorință de a trăi, *de a se dilata, de a fi mai mare*. Orice sentiment este o *extindere*" (31). Dar dintre toate frazele din *Corespondență* nici una nu explică mai bine „extinderea" flaubertiană ca aceasta : „Existența mea ca o băltoacă adormită este atît de liniștită, încît *cel mai neînsemnat eveniment ce pică stîrnește într-însa cercuri nenumărate...*" (32). Iată, așa cum am văzut-o noi definită, însăși tema din *Doamna Bovary*.

Tot răspîndindu-se, împrăștiindu-se, întinzîndu-se la orizont în cercuri din ce în ce mai mari, spiritul întîmpină primejdii pe care Flaubert le-a cunoscut foarte bine Prima — am recunoscut-o și noi pe parcurs — este pierderea contactului cu centrul gîndirii, și, în consecință, cu orice disciplină și precizie. În celebra lor discuție cu

Flaubert în urma lecturii *Ispitirii,* Bouilhet și Du Camp nu greșiseră deloc spunîndu-i acestuia : „Ai făcut un unghi ale cărui laturi *divergente* se îndepărtează atît de bine încît se pierd din vedere... Procedezi prin *expansiune*“ (33). Nu e imposibil ca folosind metafora razelor divergente, Bouilhet și Du Camp să fi avut în minte un anume pasaj din această operă a cărei lectură tocmai o ascultaseră, acela în care Ereziile personificate îi spun lui Anton : „Noi sîntem *razele divergente* înmulțind lumina, cu toate *convergînd* spre baza ei spre a-i spori întinderea“ (34). Cu siguranță, în dorința lui de a spori „întinderea lucrării sale, în versiunea din 1845, Flaubert dezvoltase monstruos divergența în dauna convergenței. Însă prin chiar faptul acestei multiplicități de direcții și dezagregării finale a imaginilor în vid, unde „se pierd din vedere“, un nou pericol se ivește, acela al vertijului, al nebuniei, al hemoragiei mentale pe care nimic nu o poate opri. „Am simțit adesea, scrie Flaubert, cum mă cuprinde nebunia. Era în sărmanul meu creier un vîrtej de idei și de imagini în care conștiința mea, eul, mi se părea că se scufundă ca o corabie sub furtună“ (35). Naufragiu în care eul se înecă în centru, pe cîtă vreme la periferie bîntuie o circularitate nebună a vîrtejului. Asistăm la o catastrofă psihică de acest fel cînd o vedem pe Emma respinsă de Rodolphe, întorcîndu-se acasă pradă unui fel de delir accentuat de halucinații. Gîndirea ei nu mai este, ca să zicem așa, decît un punct de explozie, de la care pornind, fug în toate direcțiile, sub formă de sfere luminoase, fragmente ale personalității ei :

„Ea rămase pierdută de stupoare, fără să-și mai dea seama că există, decît din bătaia arterelor ei, pe care îi părea că le aude izbucnind ca o muzică asurzitoare ce umplea cîmpul. Pămîntul sub picioare era mai moale ca o undă, iar brazdele i se părură valuri negre, uriașe, care se spărgeau cu vuiet. Toate amintirile ce le mai avea în minte, gîndurile, răbufneau deodată dintr-un singur zvîcnet, ca miile de scîntei ale unui foc de artificii...

Îi păru deodată că *bășici* roșii ca focul plesneau în aer ca niște *mingi* care pîrîie crăpînd, și se învîrteau, se

învîrteau, topindu-se apoi în zăpadă, printre crengile copacilor. În mijlocul fiecăreia apărea chipul lui Rodolphe. Ele se înmulțeau și se apropiau pătrunzînd în ea ; totul pieri" (36).

Însă în opoziție cu această stare limită, unde nu mai există cerc, centru și nici coerență existențială, găsim în *Doamna Bovary* multe alte pasaje în care dilatarea circulară a sufletului nu încetează să rămînă în contact cu centrul motor. „O reverie, scrie atît de frumos Flaubert, poate fi mare și poate să genereze cel puțin niște melancolii fecunde atunci cînd, pornind *dintr-un punct fix*, fără însă a-l părăsi imaginația, flutură în cercul lui luminos" (37). E bine ca ondularea vaporoasă a imaginilor să se propage pînă la marginile circumferinței spiritului ; este bine, însă, și ca aceste imagini să rămînă prezente în centrul actual al gîndirii. Această fericită îmbinare a aproapelui cu departele pare să fie realizată în prima versiune din *L'éducation sentimentale (Educația sentimentală)*, în momentul în care eroul descoperă că este iubit :

„Universul îi apăru atunci ca o perspectivă luminoasă, plină numai de glorie și de dragoste ; iar viața sa *înconjurată de o aureolă* precum chipul lui Dumnezeu ; fericirea plana asupră-i și îl acoperea cu totul, țîșnea din tot, mustea din ziduri..." (38).

Într-un pasaj precedent, *aureola* „îndepărtîndu-se de chip, se risipea mai departe pentru a ilumina alte visuri". Aici, în loc să se îndepărteze pînă la infinit, aureola iradiată de dragoste pare să coincidă la limita spațiului cu un cer de unde lumina e reflectată spre centrul emanator. În primul exemplu, ceea ce părea că se condensează în farfuria Emmei era tristețea mediului. Dincoace, blîndețea lumii înconjurătoare se apropie de suflet prin aceeași mișcare concentrică. Mișcare ce se reface neostenit în opera lui Flaubert și în special în *Doamna Bovary*. De pildă, în sufletul lui Léon, *împresurat* de amintirea Emmei :

„...Chipul acestei femei *trimitea parcă de departe asupra vieții lui de acum o reverberație* ca acele apusuri

de soare ce își prelungesc *pînă* la picioarele noastre unduirile lor luminoase..." (39).

Aceeași impresie de *prelungire* și de *convergență* o regăsim în următorul pasaj, admirabil, din *Doamna Bovary*, pasaj pe care, din păcate, Flaubert nu l-a păstrat în versiunea definitivă, și unde fericirea de a iubi îi îngăduie Emmei nu numai să se deschidă senzațiilor prezente ci și să simtă cum toate vechile dorințe, odinioară refulate la periferia vieții ei, vin în sfîrșit să se întîlnească și să-și găsească împlinirea în clipa prezentă în miezul de foc al dragostei :

„...Iubindu-l, ea nu-și satisfăcea numai nevoia de a iubi, ci își potolea totodată toate vechile porniri refulate. Aplecarea spre lux și hoinăreală, plăcerea veșnică de a fi adulată, de a fi vanitoasă, de a fi mîngîiată, mania de a face fraze și de a crede în ele, simțirile sufletului ei se întîlneau toate în această dragoste ca și spițele unei roți în jurul butucului ce le ține" (40).

Pe scurt, Flaubert a vrut să înfățișeze în *Doamna Bovary* o existență care aici se repliază, aici se desfășoară, o existență redusă uneori pînă la a nu fi decît un moment fără durată și un punct fără extindere, care existență, uneori, de la acest moment și de la acest punct începînd, se întinde pînă la o conștiință circulară a amplitudinii visurilor ei, a adîncimii duratei ei, a întinderii mediului ce o înconjoară :

„Toate aceste lucruri ce reapăreau *îi lărgeau parcă viața ;* și alcătuiau parcă niște desmărginiri sentimentale spre care se tot ducea" (41).

Raportarea este aici, așa cum este ea aproape întotdeauna, între un prezent central și o imensitate periferică. Se poate însă întîmpla și invers, ca de la suprafața existenței activitățile sufletului să plonjeze spre centrul unde se află obiectul visat. Ca de pildă acest pasaj din *Corespondență :*

„La tine *revine* gîndul meu odată încheiat *cercul* visării mele ; eu *mă întind* asupră-i ca un călător ostenit pe iarba livezii de la marginea drumului" (42).

Însă, mai presus de orice, sînt aceste rînduri din prima versiune a *Doamnei Bovary*, unde revine de altminteri aceeași imagine finală :

„Ea se înverșună asupra acestei amintiri ; el a fost *centrul* plictisului ei, toate gîndurile sale *convergeau* spre el. În viața ei părăsită, rece, goală, monotonă, el rămînea solitar, precum în mijlocul unei stepe din Rusia un foc de mărăcini morți... Amănuntele cele mai mici, trecutul, viitorul, amintirea unor cuvinte fără însemnătate, fanteziile, comparațiile, neplăcerile, pe toate le arunca peste olaltă și *se întindea la focul acesta cît era sufletul ei de lung*" (43).

Toate aceste texte ne arată că Flaubert a conceput și realizat un nou mod de a prezenta raporturile dintre ființă și obiectele ei, un mod mai adevărat, și, în orice caz mai concret, mai *sensibil*, decît acela al înaintașilor lui. Pe cînd aceia, și Stendhal însuși, se mulțumeau să-și urmărească eroul din acțiune în acțiune, de-a lungul unei linii temporale, pe cînd Bălzac, pe de altă parte, își proiecta acțiunea ca un focar de forțe radiind dintr-un punct inițial, Flaubert este cel dintîi care, abandonînd această concepție unilineară sau monocentrică, își construiește romanul ca pe o serie de focare de la care pornind, înainte sau înapoi, în toate direcțiile, există o desfășurare de obiecte și o radiere în același timp temporală și spațială. Pentru prima oară în domeniul romanului, conștiința umană apare așa cum este ea, ca un centru mereu reconstituit, în jurul căruia se urmărește pînă la infinit zborul convergent sau divergent al senzațiilor și al amintirilor. Și tot pentru prima oară, devenind centru și cerc, romanul ajunge să exprime ceea ce se poate numi *densitatea* sau *desimea* substanței umane. Care densitate sau desime ar putea adică să se formeze pornind din centrul conștiinței și răspîndindu-se în toate direcțiile sau pornind de la circumferința senzațiilor și amintirilor ca o convergență către conștiință. Aceste două mișcări, atît una cît și cealaltă, alternează, cum am văzut, în *Doamna Bovary*.

Însă există încă un aspect al acestei circularități asupra căruia trebuie să stăruim o clipă. Și anume, constituirea întregii activități psihice în jurul unei imagini centrale care locuiește în mod permanent în centrul sufletului. Romanul devine astfel raportul constant prin care varietatea dezordonată a universului se ordonează fără încetare în jurul obiectului central. Astfel se prezintă, după părerea mea, adevărata compoziție a ultimei *Educații sentimentale*. Ea este adesea considerată un roman avînd ca subiect caracterul informal al existenței. Charles Du Bos a scris pagini foarte frumoase despre „mediul interior" al acestei opere unde „nimic nu agață, ci totul se prelinge și unde pare că te afli chiar în interiorul timpului ce *se scurge*" (44). Insistînd însă asupra scurgerii masei lichide ce formează substanța romanului, Du Bos n-a văzut că aici nu e vorba deloc de un curent linear urmînd o pantă coborîtoare. Așa cum Flaubert însăși o spune despre cartea sa, „nu există progresiune de efect" (45). Dar aceasta nu vrea să spună că există stagnare. Pe cînd centrul romanului rămîne static, o mișcare fără contenire animă periferia. Și ar fi mai exact să vorbim aici de curentul unui fluviu *circular*. Cuvîntul *circulație* revine, de altfel, permanent în opera lui Flaubert, încărcat de sens și de forță sugestivă. De pildă în *Ispitire*:

„Sîngele omului palpită în inima acestuia și îi umflă venele picioarelor. Suflarea lui Dumnezeu *circulă* printre lumi și contingențele acestor lumi" (46).

„Vezi tu cum Haensoph cel universal *circulă*, precum sîngele într-un mare corp, prin venele ascunse ale tuturor lumilor ?" (47).

„Aș voi... să mă pitesc sub forme, să pătrund fiecare atom, să circul prin materie..." (48).

La fel, în *Educația sentimentală*, Frédéric Moreau vede pretutindeni circumvoluțiile curenților vieții :

„El rămase contemplînd cadrilurile mijind ochii pentru a vedea mai bine și sorbind molaticele miresme ale femeilor, care *circulau* ca o uriașă sărutare împărtășită tuturor" (49).

„Plafonul rotunjit ca o cupolă dădea budoarului forma unui coș ; și un curent de aer parfumat *circula* în bătaia evantaielor“ (50).

„Cînd urcă din nou în cabinetul ei, contemplă fotoliul pe care ea șezuse și toate obiectele pe care le atinsese. Ceva din ea *circula* în jurul lui. Mingiietoarea ei prezență mai stăruia încă“ (51).

Această circulație neîncetată însă, n-ar avea sens, și nici romanul formă, dacă în centru n-ar exista un element, nu spun creator, dar ordonator. Acest element care raportează fără răgaz personaje, experiențe și amintiri la un focar unic, este dragostea eroului. Dacă Frédéric Moreau n-ar iubi-o pe doamna Arnoux, romanul n-ar avea nici semnificație nici structură. Or, nu este așa. Cum spune Jean-Pierre Richard în studiul său despre *Creația formei la Flaubert, Educația* este un roman în care „toate obiectele sînt dispuse în jurul unei axe orientate“ (52). Motivul pentru care doamna Arnoux apare și se face iubită de Frédéric chiar din primul moment al povestirii este ca tot ce-i în afară și duce o viață imprecisă și amorfă să pornească a se roti în jurul acestei imagini primind lumina de la ea.

Citām frazele esențiale :

„Precum un călător pierdut în mijlocul unei păduri, unde toate drumurile *duc în același loc*, el regăsea mereu în adîncul fiecărui gînd amintirea doamnei Arnoux“ (53).

„Toate străzile conduceau spre casa ei ; mașinile nu staționau decît pentru a-l duce acolo mai iute ; Parisul se raporta la ființa ei și marele oraș, cu toate vocile lui, fremăta *în jurul ei* ca o imensă orchestră“ (54).

Astfel romanul flaubertian apare acum ca o compoziție, ca o ordine. O ordine formală. Elemente sensibile și afective, în sine informe, sînt dispuse într-un curent circular, în al cărui punct median există, pentru a cita cea mai frumoasă expresie a lui Flaubert, *„un centru luminos unde ansamblul lucrurilor converge“* (55). De la centru la circumferință și de la circumferință la centru, există raporturi în mișcare, însă constante totuși. Sînt

chiar raporturile pe care conștiința le stabilește între fiecare din momentele în care ea trăiește, fiecare din punctele locale în care se situează, pe de o parte, și pe de alta mediul, în același timp interior și exterior. Romanul flaubertian este romanul ambianței" (56).

NOTE

1. Erich Auerbach, *Mimesis, The Representation of Reality in Western Literature* (Mimesis, Reprezentarea realității în literatura occidentală), Princeton, 1953, pp. 482—491.
2. *Madame Bovary* (Doamna Bovary), ediție definitivă, Conard, p. 91.
3. *Madame Bovary, ébauches et fragments,* (Doamna Bovary), schițe și fragmente inedite, Conard, 2 vol. I, p. 193.
4. *Œuvres de jeunesse* (Opere de tinerețe), Conard, vol. II, p. 95.
5. *Œuvres de jeunesse,* p. 192.
6. *Corr.* (Coresp.), Conard, vol. II, p. 41.
7. *Corr.,* IV, p. 252.
8. *Trois contes* (Trei povestiri), Conard, p. 48.
9. *Trois contes,* p. 108.
10. *Madame Bovary, ébauches et fragments* inedite, vol. I, p. 268.
11. Cf. *La Distance intérieure* (Distanța interioară), pp. 320—323.
12. Actasta amintește de titlul cărții deja citată a lui Marjorie Hope Nicolson, *The Breaking of the circle* (Desfacerea cercului), Northwestern U., 1950.
13. *Madame Bovary,* ediție definitivă, p. 73.
14. *Madame Bovary,* versiune nouă, ediție Pommier-Leleu, Corti, 1949, p. 50.
15. *Madame Bovary, ébauches et fragments,* vol. I, p. 253.
16. *Madame Bovary,* ed. def., p. 81.
17. *Madame Bovary, ébauches et fragments,* vol. I, p. 256.
18. *Corr.,* III, p. 308.
19. *Madame Bovary, ébauches et fragments,* vol. I, p. 443.

20. *Œuvres de jeunesse*, vol. I, p. 27.
21. *La Tentation de saint Antoine* (Ispitirea sfîntului Anton), Conard, p. 414.
22. *La Tentation de saint Antoine*, p. 333.
23. *Id.*, p. 418.
24. *Corr.*
25. *Corr., supliment*, vol. I, p. 100.
26. *Œuvres de jeunesse*, vol. I, p. 528.
27. *La Tentation de saint Antoine*, p. 255.
28. *La Tentation de saint Antoine*, p. 255.
29. E. W. Fischer, *Etudes sur Flaubert inédit* (Studii despre Flaubert), Leipzig, 1908, p .128.
30. *Corr.*, vol. II, p. 373.
31. *Corr.*, vol. III, p. 139.
32. *Id.*, III, p. 289.
33. Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires* (Amintiri literare), Machette, 1906, vol. I, p. 316.
34. *La Tentation de saint Antoine*, p. 250.
35. *Corr.*, IV, p. 180.
36. *Madame Bovary*, ed. def., p. 432.
37. *Par les champs et par les grèves* (Străbătînd cîmpii și ținuturi), Conrad, p. 103.
38. *Œuvres de jeunesse*, vol. III, p. 57.
39. *Madame Bovary, ébauches et fragments*, vol. II, p. 256.
40. *Id.*, p. 108.
41. *Id.*, p. 272.
42. *Corr.*, III, p. 27.
43. *Madame Bovary, ébauches et fragments*, vol. I, p. 488.
44. Charles du Bos, *Approximations (Aproximări)*, vol. I, p. 178.
45. *Corr.*, vol. VIII, p. 224.
46. *La Tentation de saint Antoine*, p. 603.
47. *Id.*, p. 523.
48. *Id.*, p. 600.
49. *L'éducation sentimentale* (Educația sentimentală), Conrad, p. 168.
50. *Id.*, p. 229.
51. *Id.*, p. 269.

52. Jean Pierre Richard, *Littérature et Sensation* (Literatură şi senzaţie), Seuil, 1954. Acesta este cel mai frumos studiu despre Flaubert de la Du Bos încoace.
53. *L'éducation sentimentale*, p. 78.
54. *Id.*, p. 97.
55. *Id.*, p. 12.
56. Regiune minunat explorată de Leo Spitzer în *Milieu and Ambiance* (Mediu şi ambianţă), Philosophy and Phenomenological Research, decembrie 1942.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul XIV

BAUDELAIRE

Lui Jean-Pierre Richard

„Natura... freamătă de un freamăt supranatural și galvanic" (1). Totul la Baudelaire începe cu acest freamăt. La anumite ore, „admirabile ore, adevărate sărbători ale creierului" (2), obiectele se găsesc deodată împodobite cu culori mai vii, înzestrate cu un relief straniu, cu o rezonanță acută : „Sunetele sună muzical, culorile vorbesc" (3). O energie extremă face să freamăte lucrurile. Ele lucesc, schimbîndu-și culoarea, răsună, trepidează. Nu se mai mulțumesc că sînt, pornesc să trăiască. Acestei intensități, care izbucnește pretutindeni în afară, îi corespunde o egală intensitate înlăuntru. Este ora la care „simțurile mai atente percep senzații mai răsunătoare" (4), la care „orice cugetare sublimă este însoțită de o zdruncinare nervoasă" (5). Lucrurile vibrează, gîndirea vibrează. Vibrația care este în fiecare contur, zgomot sau nuanță în afară, în fiecare idee înlăuntru. Sau, mai curînd, nu există nici lăuntru nici afară, ci pur și simplu apariția subită și multiplă, undeva, în cîmpul perceptiv, a uneia și aceleiași intensități vibrante. Toate obiectele sînt atinse și exaltate de o putere nu translativă, ci transfiguratoare, ce le metamorfozează pe loc, acolo unde se află.

Aceasta este experiența primară, de neuitat, a imaginației baudelairiene. Ea echivalează cu o naștere. Naștere a lumii, naștere a ființei care percepe lumea. Totul se petrece de parcă, într-un moment de o asemenea intensitate, încît nici un alt moment anterior sau ulterior nu ar putea să-i fie asociate, lumea obiectelor exterioare și-ar atesta prezența exclusivă, numai și numai prin violența cu care se manifestă calitățile ei sensibile. Și, întîi, această profuziune apare ca absolut satisfăcătoare, ca dătătoare de satisfacții. Ea inspiră o fericire imediată,

un sentiment de extaz fizic. Nimic nu-i lipsește unei lumi care se mulțumește să trăiască și să-și afirme existența prin intensitatea liniilor, a culorilor și a sunetelor ei. Această lume însă, nu are decît o existență fără durată, ba chiar și fără spațiu. Momentul în care ea izbucnește nu este legat de alte momente. Locul în care se ivește este mai puțin un loc cît un ansamblu de locuri, iar în fiecare din ele sunetul răsună, linia se face trăsătură, culoarea pată. Totul fiind pe același plan, nimic nu se află dispus în raport cu alte planuri. Avem de-a face cu o zonă ciuruită de locuri, în care însă nu există spațiu, căci spațiul este relația între locuri, iar aici nu există relație. Fiecare loc, fiecare lucru vibrează, nefiind însă decît trepidația unei existențe particulare. Universul e un agregat de fiori, o pluralitate de flăcări tremurătoare.

Însă tocmai din cauza violenței cu care se exercită, această vibrare a lucrurilor nu poate să se limiteze la clipe sau la locuri în care ele freamătă fiecare pentru sine. Mișcarea ce le animă se prelungește pînă dincolo de contururile și de realitatea lor momentană. Ele încep prin a fi acolo, acolo unde trăiesc și răsună, excluse, pare-se, din tot restul de violența precisă ce le fixează în interiorul frontierelor desenate chiar de ele în timp ce prind viață. Și apoi, fără nici o tranziție, precum polenul ce se desprinde de plantă, vibrația lor începe să călătorească în spațiu.

Spațiu fără obstrucție și fără opacitate, spațiu liber. O luminozitate intensă se distribuie aici în mod egal: „S-ar spune că o lumină mereu crescîndă face obiectele să strălucească din ce în ce mai mult; că florile excitate ard de dorința de a rivaliza cu azurul cerului prin energia culorilor lor, iar căldura, făcînd parfumurile vizibile, le mină în sus către aștri ca pe niște rotocoale de fum." (6). Energiei expansive a culorilor și a parfumurilor îi corespunde, așadar, energia aspiratoare a spațiului. Intensității pasive cu care simțurile „absorb forma și culoarea" (7) îi corespunde intensitatea activă cu care spiritul le atrage în transparența sa. Spațiul se deschide,

limpid, fără ceață și fără oprelişte. Toate își iau într-însul avînt, toate prind să se desfășoare, să zboare sau să înoate :

„Eu văd *desfășurîndu-se* țărmuri fericite
Pe care le orbesc flăcările unui soare monoton“ (8).
„Frumoasă insulă cu smirne verzi, plină de flori
îmbobocite...,
Unde suspinele inimilor în adorare
Se rostogolesc ca tămîia peste o grădină de
trandafiri...“ (9).
„Duh al meu, te mişti cu sprinteneală
Și ca *înotătorul* bun care se unduiește-n val
Tu brăzdezi cu bucurie imensitatea profundă“... (10).
„Vom fîlfîi rotindu-ne în infinit ca păsările
fluturii sau funigeii,
parfumurile și ca toate cele înaripate“ (11).

A se rostogoli, a înota, a fîlfîi, a pluti fără țintă, sînt termenii, aproape echivalenți, prin care Baudelaire exprimă mișcarea senzației prelungindu-se într-un spațiu liber. Liber, dar nu vid, căci dacă elanul imaginilor seamănă cu o pasăre ce zboară, cu un înotător ce spintecă valul, el seamănă și cu elementul eterat ori lichid care, desfășurîndu-se, suportă înotul acesta sau zborul. El este un talaz, dar un talaz ce se răspîndește, ce nu numai că parcurge locurile, dar le și ocupă, o energie care, dilatîndu-se, produce însuși mediul, acvatic sau atmosferic, unde se continuă elanul său vibrator. Iar acest mediu mobil, întinzîndu-se în toate direcțiile, duce cu sine gîndul și-l învăluie, astfel încît se săvîrșesc simultan două fenomene, unul prin care valul de senzații invadează spațiul și altul prin care, situată pe creasta valului, gîndirea ocupă progresiv aceleași întinderi. Astfel, spațiul obiectiv și spațiul subiectiv, cel ce este *acoperit* de vibrația lucrurilor și cel ce este *descoperit* de vibrația gîndirii, nu sînt decît unul și același lucru. Puțin importă că aceste două mișcări sînt condamnate în cele din urmă să se despartă din cauza limitării uneia și a infinității celeilalte. Deocamdată ele se conjugă.

Una o însoțește pe cealaltă ; una o suportă pe cealaltă :

„Iar noi mergem *urmînd ritmul talazului,*
Legănînd infinitul nostru pe finitul mărilor“ (12).
„Marea este oglinda ta ; îți contempli sufletul
În desfășurarea infinită a talazului ei“ (13).

Desfășurare infinită a talazului sensibil ; progresie vibratorie a culorilor și a formelor ; sonoritate a zgomotelor ; și, mai presus de toate, dilatare a parfumurilor :

„A anticei Venus superbă fantomă.
Deasupra mărilor tale *planează* ca o aromă“ (14).
„Așa cum alte duhuri *plutesc* pe muzică,
Al meu, o, dragostea mea, *înoată* în parfumul tău“ (15).

Dacă, într-adevăr, Baudelaire este cîntărețul parfumurilor, mai mult decît al tuturor celorlalte fenomene sensibile, nu există nici un motiv să credem că aceasta se datorează unei facultăți olfactive dezvoltate la el într-un grad anormal. Nu la Baudelaire, ci la alții, la Colette, bunăoară, trebuie să căutăm manifestarea acestui simț hiperacut, rar la oameni și frecvent la animale, care se cheamă *flair* (s.n.). Însă mai mult decît sunetul și mai cu seamă decît culoarea, mirosul apare la Baudelaire ca puterea sensibilă prin excelență, cea mai capabilă să ocupe spațiile și să le revele amplitudinea. Mirosul are „expansiunea lucrurilor infinite“ (16). Cel ce posedă acuitatea olfactivă și agilitatea de spirit necesare pentru a-l respira nu numai acolo unde acesta îi este adus, ci pretutindeni unde se răspîndește, „călătorește cu parfumul“ (17), se răspîndește odată cu el, înoată într-un torent de efluvii. Mireasma este o mare, nu lichidă, ci aeriană, ale cărei valuri sînt mai ușoare și la fel de universale ca acelea ale oceanului. În plus, spre deosebire de sunet, de lumină și de culoare, mirosul răspîndindu-se nu pare să piardă din energia sa primitivă. „Un grăunte de tămîie umple o biserică“ (18). Mirosul este la fel de puternic la circumferința cercului de propagare, ca și în centrul emanator. Pe scurt, el se manifestă ca cea mai desăvîrșită dintre toate mișcările prin care forța

sensibilă pune stăpînire pe spațiu. El se răspîndește fără pierderi. În sfîrșit, neschimbînd nimic în configurația întinderilor pe care le ocupă, nemodificîndu-și natura proprie și nici natura lucrurilor pe care le scaldă și le pătrunde, el se infiltrează pretutindeni, nelăsînd niciunde vreun interval. În sine, întinderea este o entitate invizibilă ; răspîndindu-se asupră-i, mirosul devine sufletul acestei entități și, totodată, actul grație căruia ea devine ca și vizibilă : „Un balsam infinitezimal de cea mai fină calitate cu care vine în amestec o foarte ușoară umiditate, înoată în această atmosferă..." (19). Pe măsură ce parfumul se împrăștie, spațiul devine atmosferă, așa cum un lichid sau un gaz se revelă atunci cînd se varsă în el un colorant. Toate energiile sensibile, dar în cel mai înalt grad mirosul, impregnează spațiul, și, impregnîndu-l, îl determină să apară.

Ele fac de asemenea să apară timpul. A înota, a zbura, a se rostogoli, a pluti, toți acești termeni baudelarieni, departe de a implica un fel de iradiere instantanee, exprimă o mișcare continuă ce depășește durata și se mulează totodată după ea. Precum în universul aristotelic, ne aflăm aici în prezența unei operații care, pentru a se realiza, are nevoie de o anumită devenire. Însă devenirea baudelairiană nu este trecerea de la putință la act. Nici o formă substanțială nu călăuzește aici mișcarea spre finalizarea ei. Sau, mai curînd, nu există finalizare. Singura acțiune care li se cere aici lucrurilor este să vibreze iar vibrația lor să se prelungească. *A deveni* echivalează strict cu *a continua să acționezi* și, la fel cum în realitatea spațială, *a continua să acționezi* înseamnă *a continua să progresezi, a ocupa mai mult spațiu, a continua să acționezi* în realitatea temporală înseamnă *a persista să vibrezi, a ocupa din ce în ce mai multă durată.*

Astfel încît, din punct de vedere temporal, expansiunea sensibilă la Baudelaire apare mai întîi ca o mișcare spre viitor. Însă acest viitor nu diferă de prezent altfel decît prin faptul că se întinde indefinit în distanță :

„Sufletul meu visător se pregătește de drum
Spre un cer depărtat (20).
Vom fugi fără răgaz nici zăbavă
Spre paradisul visurilor mele“ (21).

Ceea ce se descoperă aici privirii, nu este un viitor escatologic distinct, spre care sufletul progresează ca spre ținta unui pelerinaj. Nimic mai puțin celest ca paradisul baudelairian. Nimic mai puțin diferit de stările „paradisiace“ încercate pe pămînt în actualitatea percepției. Visul este pur și simplu o senzație prelungită. Viitorul, chiar viitorul etern, chiar paradisul terminal este, la o scară cu mult mai mare, pura repetare a ceea ce deja vibrează în simțuri, a ceea ce este deja prezent în gîndire. La fel cum întinderea spațială este puțin cîte puțin umplută prin efuziunea unui parfum, tot astfel, întinderea temporală este puțin cîte puțin umplută prin difuziunea unui vis. Grație acestuia, timpul apare ca o clipă ce se umflă, iar prin această umflare își extinde pretutindeni calitatea proprie și fixă : „În fundul ochilor ei iubiți văd întotdeauna ora în alt fel, întotdeauna aceeași, o oră vastă, solemnă, mare cît spațiul, fără diviziuni de minute sau secunde — o oră imobilă“ (22).

Însă sunetul, culoarea, parfumul nu măresc numai durata în direcția viitorului. Îndată ce încep să vibreze, să-și proiecteze adică rezonanțele spre viitor, ele suscită în fundul sufletului ecoul unei mișcări analoge săvîrșite în trecut. Cînd culorile ard, sunetul răsună, iar parfumul se exală plăcut, energii corespondente se ridică la orizontul retrospectiv. De parcă senzațiile ar avea facultatea să-și extindă vibrația nu numai în direcția viitorului, ci și a trecutului ; sau, mai exact, de parcă prezentul ar fi deopotrivă punctul de pornire al unei mișcări orientate spre viitor și punctul de sosire al unei mișcări diferite și, cu toate acestea, identice, venind din trecut ; astfel încît, prelungindu-se înainte, prezentul se pomenește că e, în același timp, și fără să-și schimbe substanța, prelungirea unei vieți anterioare care, ca un val puternic ivindu-se din străfund, vine din urmă să-și verse asupra lui unduirea și murmurul :

„...Uneori găsești un vechi flacon ce-și amintește
Din care răzbate viu un suflet ce se-ntoarce.
Mii de gînduri dormeau, crisalide funebre,
Fremătînd ușor în grelele tenebre,
Ce-și desfac aripile și se avîntă...
Iată amintirea îmbătătoare, fluturîndă
În aerul tulburat..." (23).

„...Impresii fugitive și frapante, cu atît mai frapante în întoarcerile lor cu cît sînt mai fugitive, care urmează uneori un simptom exterior, un fel de avertisment ca o bătaie de clopot, o notă muzicală sau un parfum uitat, și care, ele însele, sînt urmate de un eveniment asemănător unuia deja cunoscut, ce ocupa același loc într-un lanț anterior revelat..." (24).

Oricît ar fi de exact faptul că Baudelaire îl anticipează pe Proust în descrierea fenomenului de memorie afectivă (și analogia lui cu paramnezia), intenția ce îl călăuzește pe poet este cu totul diferită. Baudelaire nu vrea nicidecum să stabilească, în afara timpului, o identitate de esență între momente separate, ci, dimpotrivă, să sugereze că, în intervalul dintre aceste momente, timpul n-a încetat niciodată să domnească, un timp întotdeauna identic. Repetarea dovedește identitatea duratei ; durată constituită prin continuitatea unei rezonanțe, cînd atît de slabă încît este aproape imperceptibilă, cînd redată forței sale originare prin acțiunea unui eveniment sensibil de aceeași natură. Toate senzațiile trecutului continuă să dureze și să freamăte în adîncul nostru, adeseori atît de surd, încît nici nu le mai percepem. Însă, pentru ca același zvon de clopot, aceeași notă muzicală să se facă auzită din nou, pentru ca același parfum să ne umple nările, amintirea reia intensitatea senzației primitive și, traversînd întinderile temporale intermediare, „revine" în noi, aducîndu-ne, odată cu freamătul ei particular, sentimentul cîmpului de durată pe care ea n-a încetat să-l parcurgă.

În timp, ca și în spațiu, fenomenul vibrației sensibile apare prin urmare ca o dublă extensiune ; extensiune a obiectului vibrant, extensiune a mediului în care acesta

vibrează. Pe de o parte, Baudelaire urmărește în imaginație dilatarea a tot ceea ce percepe, în așa fel încît nu importă care obiect devine susceptibil în ochii lui de o dezvoltare imensă, și nici că se întîmplă chiar să-și imagineze iubita în chip de uriașă care „crește liber în teribilele-i jocuri" (25). Pe de altă parte, însă, și cel mai adesea, dilatării ființelor vine să i se adauge dilatarea întinderii unde aceste ființe cresc și se umflă, iar această a doua dilatare poate să coincidă cu cea dintîi, după cum poate să se și deosebească de ea în două feluri. Uneori mișcarea prin care rezonanțele invadează întinderea spațiului și a duratei este mai puțin rapidă decît alungirea însăși a acestei întinderi. Valul imaginilor este ca și depășit prin expansiunea cîmpului în care ele se desfășoară. Ele se propagă în interiorul unui cîmp ale cărui limite curg. Iar alteori, mișcarea de expansiune apare ca săvîrșindu-se în interiorul unui spațiu și al unui timp deja complet întins, în așa fel încît, dincolo de spațiul și de durata deja invadate, există spațiul și durata încă infinit invadabile, iar în efortul lor de a copleși lumea, imaginile găsesc mereu în fața lor o imensă zonă neocupată. Ce importanță are faptul că această impresie este datorată la Baudelaire — ca și la De Quincey — acțiunii unui stupefiant. Nu cauza interesează aici, ci efectul. „Creșterea monstruoasă a timpului și a spațiului" (26) de care vorbește Baudelaire, are drept rezultat, nu ca la Balzac sau Gautier, constituirea unei lumi pline, pline de forme, ci, din contra, în jurul acestor forme, constituirea unei lumi vide, sau, în orice caz, vacante, adică a unei lumi încă neumplute de ele, și unde privirea, continuînd traiectoria urmată de mișcarea lor expansivă, poate, totuși, să se afunde. Astfel se prezintă „profunzimea" baudelairiană. Cînd poetul scrie :

„Cît de frumoși sînt sorii în serile călduțe !

Cît de profund e spațiul ! Inima cît de puternică !" (27),

el nu exprimă de trei ori același lucru, ci trece gîndul prin trei etape succesive. În prima, frumusețea locală și momentană a sorilor se împrăștie asupra serilor și a locurilor pe care le încălzesc, în cea de-a doua, dincolo

de aceste seri și aceste locuri, însă conținîndu-le, se revelă profunzimea spațiului ; în fine, emoția umană, mai puternică decît căldura solară, trece de la regiunile apropiate, încălzite de soare, la această întindere profundă și depărtată. Gîndirea baudelariană are nevoie de suportul lucrurilor concrete pentru a se întinde, dar ea se întinde dincolo de lucruri. Singură, acum, și fără sprijinul lor, ea cucerește spațiu și durată :

„Îmi imaginai involuntar starea delicioasă a unui om căzut pradă unei mari reverii într-o solitudine absolută, însă o solitudine cu un imens orizont și o largă lumină difuză ; imensitatea fără alt decor decît ea însăși“ (28).

Sufletul meu îmi părea la fel de vast și la fel de pur ca și cupola cerului ce mă învelea ; amintirea lucrurilor terestre nu ajungea la inima mea decît slăbită și diminuată“... (29).

Senzația spațiului întins pînă la ultimele limite conceptibile“ (30).

A avea senzația spațiului nu înseamnă, prin urmare, numai să simți spațiul, ci, grație senzației spațiului, să te simți tu însuți vast precum spațiul. Iar ceea ce este adevărat pentru spațiu este încă mai adevărat pentru durată. Dacă pentru Baudelaire profunzimea spațiului este o „alegorie a profunzimii timpului“ (31), aceasta se datorează în primul rînd faptului că timpul este aici un timp etalat, ale cărui părți simultane, toate, se continuă unele într-altele ca și părțile spațiului ; precum și faptului că acest timp baudelairian, despuindu-se de mai toate caracteristicile lui specific temporale — succesiune, schimbare, discontinuitate, ireversibilitate — și substituindu-le calități specific spațiale, nu-și pierde, cu toate acestea, în ochii lui Baudelaire, calitatea lui proprie, esențială, de timp, aceea de a fi trăit de către o ființă umană, de a avea drept substanță o experiență umană. Astfel încît, timpul fiind spațializat, toată experiența trăită apare și ea ca spațializată și, în consecință, ca identică spațiului. Făcîndu-și sensibil spațiul, gîndirea lui Baudelaire își face vizibil timpul, își vizualizează, va să zică, întinderea existenței. Existență ce nu mai este strîmto-

rată în locul și în momentul în care izvora senzația inițială ; și nici măcar limitată de circumferința cîmpului de propagare al acestei senzații ; ci o existență deplin desfășurată, fără limite, imensă, în care nu mai există nici trecut revolut, nici viitor în suspensie, căci totul este în mod simultan prezent de-a lungul cursului ei. Ajungînd să resimtă senzația spațiului, Baudelaire izbutește să resimtă ca una și aceeași senzația duratei ; durată ce trebuie înțeleasă în sensul lui Bergson, adică *durată trăită*, cu această singură deosebire — dar ea este esențială — că, pentru Baudelaire, durata trăită este nu contrariul, ci unul și același lucru cu spațiul. În experiența baudelairiană, durată trăită și spațiu trăit sînt unul pentru celălalt un analog exact. Cînd vorbește despre profunzimea spațiului și profunzimea timpului, Baudelaire nu se referă absolut de loc la timpul și la spațiul științific sau cosmic. Spațiul profund, timpul profund sînt același lucru ca și mediul profund, ca și „anii profunzi". Este timpul și este spațiul existenței individuale a lui Baudelaire :

„Există momente ale existenței în care timpul și întinderea sînt mai profunde, iar sentimentul existenței imens mărit" (32).

„În anumite stări ale sufletului aproape supranaturale, profunzimea vieții se revelă întreagă" (33).

„Hașișul se întinde atunci peste întreaga viață ca un lac magic, o colorează în solemnitate și îi luminează toată profunzimea" (34).

Timpul, întinderea și sentimentul existenței se confundă în aceeași profunzime. La limitele lor extreme, dacă ele au limite, timpul și spațiul apar ca identice vieții. A contempla spectacolul exterior al spațiului sau spectacolul interior al „anilor profunzi", înseamnă întotdeauna, direct sau alegoric, a te contempla și, prin contemplare, a te poseda. Așa cum eu posed cerul și stelele lui purtîndu-mi asupră-le privirea, tot așa mă posed eu pe mine și toate clipele în care eu am fost eu, privindu-mă pe mine în amintiri. Memoria este, înainte de orice, o amplitudine. Ce poate fi mai diferit de vi-

ziunea retrospectivă a lui Proust, mereu limitată, intermitentă și fragmentară. În momentele sale cele mai puternice, cele mai fericite, viziunea lui Baudelaire planează asupra existenței.

Această continuitate a existenței are neteda amploare a unui peisaj de cîmpie sau de mare. Ea are miraculoasa simplitate a spațiului liber. Dar această simplitate generează o complicație. Căci eu, în același timp, sînt cel care contemplă și obiectul acestei contemplări. Pe de o parte, exist în locul și în momentul în care privesc iar pe de altă parte, îmi văd privirea parcurgînd și posedînd o întindere și o durată care încă mai sînt eu însumi. Astfel că sentimentul existenței mele se dublează și chiar se triplează. Eu sînt cel care văd; eu sînt cel care sînt văzut uneori la extremitatea razei privirii mele; eu sînt cel care, prin mișcarea vederii ajung, într-un fel, să mă regăsesc și să mă văd. Cînd Baudelaire scrie o frază precum aceasta: „El privește cu o anume desfătare melancolică prin anii profunzi și se afundă cutezător în infinitele perspective" (35), în această frază, aparent atît de simplă, trei stări diferite ale aceleiași ființe sînt evocate și combinate în modul cel mai complex: un Baudelaire, melancolic spectator, situat într-un anume moment ca pe un țărm, un Baudelaire vast și depărtat, identificat cu anii profunzi, și un al treilea Baudelaire, care, printr-o mișcare îndrăzneață, asociază pe Baudelaire cel de pe țărm cu Baudelaire cel din depărtare și din larg. Această mișcare este exact o mișcare *perspectivă*, actul prin care, pentru a ajunge la profunzime, în cîmpul vizual se deschide o cale pe care privirea o parcurge. Magicele perspective pe care Baudelaire le dispune în descrierile lui de peisaje corespund întocmai perspectivelor pe care tot el le deschide în „tablourile" propriei existențe. Așa cum în ținuturile baudelairiene „se văd apărînd din orizonturile lor orașe orientale și arhitecturi" (36), tot astfel în amintirile lui Baudelaire „profunzimea vieții" apare „zimțuită de pro-

blemele ei multiple" (37). În fundul spațiului, în fundul timpului, se decupează aceleași „peisaje dantelate" (38).

Amplificarea vieții devine, așadar, o complicare, o multiplicare. Viața nu este numai o întindere infinită, ea este, în plus, multiplicitatea infinită a raporturilor posibile între diversele puncte cuprinse în această întindere. Mai mult, aceste raporturi infinite nu sînt fixe, ci schimbătoare. În fiecare clipă, senzația nouă pe care o încerc, locul nou în care mă descopăr, mișcarea sensibilă sau intelectuală la care mă pretez, modifică ansamblul relațiilor pe care le întreținu cu întreaga mea viață. Spațiul, timpul, viața nu sînt, deci, această continuitate simplă pe care credeam că o voi putea îmbrățișa dintr-o privire și poseda odată pentru totdeauna. Îmi dau seama acum de infinitele variații pe care le pot oferi toate aspectele existenței mele. Mă descopăr nu numai în profunzimea, ci și în multiplicitatea mea. Nu sînt numai o întindere de existență, ci și un număr.

Așa cum timpul trăit se identifica în final pentru Baudelaire cu spațiul trăit, tot astfel, pentru el, spațiul trăit se identifică, în cele din urmă, cu o multiplicare a ființei, cu, dacă se poate spune astfel, un *număr trăit*. „Numărul, spune Baudelaire, este o traducere a spațiului" (39). Și, în altă parte: „Proporțiile timpului și ale ființei sînt deranjate de multitudinea nenumărată și de intensitatea senzațiilor și a ideilor" (40). Vinul, hașișul, senzația sau imaginația excitată, toate sînt „mijloc de multiplicare a individualității" (41). La fel cum întinderea totală a existenței este mărită de expansiunea vibratorie a senzațiilor care se desfășoară într-însa, tot astfel fiecare moment și fiecare loc al existenței sînt multiplicate de numărul de vibrații al căror sediu sînt. Nu e pur și simplu ansamblul care se întinde, ci în interiorul ansamblului fiecare parte individuală. Trebuie, spune Baudelaire, „să lungești orele multiplicînd senzațiile" (42). Trebuie să le lungești de asemenea prin reverberarea lor.

Cum s-a văzut în legătură cu rezonanța trecutului, senzațiile nu au numai forța de a-și prelungi vibrațiile în viitor, ele au și capacitatea de a trezi la distanță, în profunzimile vieții anterioare, rezonanțe analoge. Multiplicarea existenței este, prin urmare, legată încă de faptul că, asemeni unei pietre ce ricoșează, senzația își repetă saltul de-a lungul întregii suprafețe a ființei. Spre deosebire însă de piatră, senzația poate să-și multiplice simultan ricoșeul în toate dimensiunile spațiale și temporale ale existenței. De îndată ce vibrează, ea vibrează aici și acolo și pretutindeni, în viitor ca și în trecut, în depărtare ca și în locurile apropiate. Este un eveniment particular și cu toate acestea universal, căci el se manifestă simultan în punctele cele mai diverse ale existenței. Astfel este fenomenul *ecoului* sau răsunetului baudelairian. El nu este posibil decît pentru că, pe de o parte, grație dezvoltării continue a vibrației, Baudelaire a putut să ia cunoștință de totalitatea întinderii vibrante; pe de altă parte, însă, și pentru că, pe acest fond de întindere, Baudelaire percepe notele particulare așa cum sînt ele emise sau trimise îndărăt de diferitele locuri. Fiecare din ele lansează un apel, căruia pare a-i răspunde dintr-un alt loc, din toate celelalte locuri ale aceleiași imensități, un alt apel sonor :

„Ca lungi ecouri ce de departe se confundă..." (43).

„E-acesta un strigăt repetat de mii de santinele..." (44).

Versurile cele mai baudelairiene sînt versurile care exprimă răsunetul. Răsunet de sunete, de culori, de lumină, răsunet al diverselor evenimente ale existenței care, la distanță unele de altele, își trimit unele altora strigătul lor particular și cu toate acestea asemănător, căci, în aceeași existență, același strigăt îi este caracteristic întotdeauna aceleiași ființe. Așa încît, toate diversitățile de timbru, de nuanțe, de forme și de sentimente, care se încrucișează și se întîlnesc, nu fac decît să accentueze mai bine prin diversitatea lor „tenebroasa și profunda unitate" a peisajului mental. Distanța le se-

pară, dar le și unește, căci aceasta este o distanță traversată. Iar această distanță traversată și revelată, în același timp, prin miile de mișcări ce se săvîrșesc într-însa, nu este un spațiu anonim, este spațiul însuși al ființei, ansamblul dimensiunilor ei spațiale și temporale. „Intensitate, sonoritate, limpiditate, vibrativitate, profunzime și răsunet în spațiu și în timp" (45), toate aceste calități diferite pe care Baudelaire le enumeră într-un pasaj celebru din *Fusées* și care sînt însești calitățile grație cărora lucrurile sensibile și, purtate de acestea, simțurile omului pun stăpînire pe lumea exterioară, sînt și calități grație cărora el pune stăpînire pe sine, pune întru totul stăpînire pe sine, adică pe ansamblul existenței sale, recunoscîndu-i în același timp diversitatea și unitatea :

„Să presupunem un frumos spațiu din natură unde totul bate în verde, în roșu, se ascunde sub o pulbere fină sau lucește ape-ape în deplină libertate... Umbrele se clintesc greu, gonind din calea lor ori stingînd tonurile pe măsură ce lumina, ea însăși clintită din locul ei, face să răsune noi tonuri. Acestea își răsfrîng reflexele, își preschimbă calitățile, acoperindu-le cu o pojghiță de calități transparente și împrumutate, multiplicîndu-se astfel la *infinit însoțirile melodioase*... Această mare simfonie a zilei de azi care este eterna variație a simfoniei de ieri, această succesiune de melodii unde varietatea iese întotdeauna din infinit, acest imn complicat se numește culoare" (46).

Acest imn complicat se numește și existență. Oricît de disparate ar fi în ea elementele, oricît de numeroase ar fi aici jocurile de reflexe și de ecouri, același *accent*, aceeași *culoare generală* formează într-însa „un concert plăcut sau dureros, logic însă, și fără disonanțe" (47). Multiplicarea infinită a senzațiilor, a imaginilor, a gîndurilor de-a lungul unei vieți, departe de a-i disimula armonia, i-o revelă și chiar i-o împlinește.

II

„Din aceste pînze luminoase se ridică pentru mine un *văpor* îmbătător ce *se condensează* curînd în dorinți și în regrete" (48).

Spusele lui Baudelaire despre pînzele lui Delacroix pot fi aplicate propriei sale existențe. Căci cel care își reprezenta propria viață ca ascensiune și expansiune a unui ansamblu de imagini, le va vedea în cele din urmă la apogeul mișcării lor risipindu-se în vapori. Atunci gîndirea pustiită suferă o cădere și se consumă în regrete: „Despre *vaporizarea* și *centralizarea* (sau condensarea) Eului. Totul este aici" (49).

Totul este aici și nimic nu este aici, căci totul a pierit în distanță. Nu mai rămîne decît un centru sărăcit, privat de forța sa de radiere. Vaporizarea existenței este, într-adevăr, limita extremă a mișcării prin care Baudelaire încerca să devină egal cu spațiul. O existență spațializată este o existență vaporizată. Ea s-a diluat în mărime și în număr. S-a parcelat într-așa o pulbere, încît nu mai are nici forme, nici dimensiuni, nici caracteristici sensibile. Este totodată imensă și imperceptibilă. Într-un sens, ea este tot, fiind diseminată pretutindeni, într-alt sens, nu este nimic, pretutindeni fiind doar pulbere și fum. Sau, dacă prin vreun colț al spațiului mai supraviețuiește încă vreo margine, aceasta nu mai este o forță în creștere, ci în scădere. Mișcarea ei de expansiune a devenit o mișcare de dezagregare. Ca și la Lamartine, Nerval sau Poe, există la Baudelaire un fenomen general de disoluție a forțelor vii. Ele dispar la orizont într-o ceață de lumină. Sunetul, mirosul însuși, aceste ecouri și răsfrîngeri persistente ale lucrurilor fi-vor curînd numai umbra lor. Tot propagîndu-se în spațiu, ele își pierd treptat forța de vibrare și de reverberare. În întinderea pe care o umpleau, pe care o însuflețeau, n-a mai rămas decît o volbură de esențe volatile. Dizolvîndu-se în văpor, totul se risipește în spațiu. Totul se evidează în volute din ce în ce mai laxe și din

ce în ce mai rarefiate. Fenomen pe care Baudelaire îl descrie la începutul poemului *Harmonie du soir* (Armonie în amurg) :

„Iată venind vremile cînd, vibrînd pe tijă,
Fiecare floare *se evaporă* precum o cădelniță ;
Sunetele și parfumurile *se învîrtesc* în aerul serii,
Vals melancolic și languros vertij..." (59).

Evaporarea este, deci, descompunerea și dispariția lumii mentale la extrema limită a dezvoltării ei excentrice. În cele din urmă totul se dizolvă în spațiu. Precum se dizolvă și în uitare. De cîte ori n-a descris Baudelaire această ultimă imagine tremurătoare, pe care lucrurile o proiectează înainte de a pieri în vîltoarea timpului ?

„...Călătorul... se întoarce seara spre satele pe care le-a străbătut de dimineață și își amintește, cu duioșie și tristețe, miile de închipuiri de care era stăpînit creierul lui pe cînd străbătea aceste ținuturi, *acum vaporizate în orizonturi*" (51).

Ținuturile vaporizate sînt întinderile timpului și ale spațiului. Ele constituie un orizont, adică o limită depărtată dincolo de care privirea nu se poate risipi și de care cel care privește este despărțit. În depărtări se formează un fel de barieră circulară pînă la care ochiul abia ajunge și pe care nu o poate străpunge. Și cu toate acestea, dincolo de această barieră, acolo în depărtare, în trecut, se află retrase fericirea și viața :

„Mă gîndesc la negresa uscățivă și ftizică,
Bîjbîind prin noroi și căutînd cu privirea rătăcită
Cocotierii *absenți* ai superbei Africi
Dincolo de zidul imens al ceții" (52).

Poezia lui Baudelaire nu mai este acum o poezie a prezenței : prezență a lucrurilor, prezență a sinelui în vibrația lucrurilor, prezență a spațiului. O retragere universală s-a săvîrșit în spatele zidului imens al ceții. Imensitatea nu mai este decît imensitatea unei absențe. În loc să fie o bucurie, creșterea și umflarea timpului și a spațiului devine un vid, o lipsă și o durere :

„Spațiul se umflă, ca să zic așa, la infinit. Însă expansiunea timpului deveni o angoasă încă mai puternică“ (53).

„Eu simt cum se lărgește înlăuntrul ființei mele
Un abis căscat ; acest abis este inima mea !“ (54).

Abisul este aici absoluta distanță. Întinderea care se lărgește este spațiul care curge ; și care curge, ducînd tot ce fusese distribuit într-însul, cu alte cuvinte, conținutul spiritului. Dincolo de zidul orizontului continuă fără îndoială să se lărgească cercul luminos al vieții spirituale ; însă dincoace de această barieră rămîne o lume strîmtată, în centrul căreia stai țintuit. Imensității a ceea ce este departe i se opune îngustimea a ceea ce este aproape. Plenitudinii a ceea ce există și nu mai există, i se opune sărăcia a ceea ce este :

„Ah ! lumea cît de mare-i în lumina lămpilor !
În ochii amintirii cît de mică e lumea !“ (55).

Frumusețea dureroasă a acestor versuri ține de răsturnarea termenilor. Căci dacă cercul strîmt al lămpii fusese odinioară egal cu vasta circumferință a unui jind pe care singur universul îl mulțumește, imensitatea acestui univers este acum redusă la periferia unei amintiri ce nu se mai poate dilata.

Neputința baudelairiană este neputința ființei care nu poate să se întindă, fiindcă s-a întins prea mult, fiindcă întreaga ei substanță imaginativă și chiar voluntară s-a vaporizat în jurul ei, departe de ea, în spațiul periferic :

„Vă închipuiți șezînd și fumînd. Atenția vă va zăbovi un pic prea mult pe norii albăstrii pe care îi împrăștie pipa dumneavoastră. Ideea unei *evaporări lente, succesive, eterne*, va pune stăpînire pe spiritul dumneavoastră și veți aplica neîntîrziat această idee propriilor dumneavoastră gînduri, materiei dumneavoastră gînditoare. Printr-un ciudat echivoc, printr-un fel de transpunere sau de quiproquo intelectual, *vă veți simți evaporîndu-vă...*“ (56).

Tutunul, vinul, opiumul, visul, orice senzație intensă, orice efort de expansiune imaginativă duc în cele din urmă la epuizarea voinței. Toate acestea „*volatilizează*,

ca să spunem așa, și *dispersează* energia individuală" (57). — „V-ați *risipit personalitatea în cele patru vînturi ale cerului*, iar acum vă este greu să v-o adunați la un loc și să o *concentrați*" (58).

După căderea suferită, Baudelaire încearcă să se adune în sine. El meditează asupra cuvintelor lui Emerson, care îl vor fascina și pe Rilke : *"The hero is he who is immovably* centred" („Erou este acela care se află neclintit în centru") (59). „Aplecarea spre *concentrarea* productivă, scrie Baudelaire, trebuie să înlocuiască, la omul matur, aplecarea spre irosire" (60). Dar dacă el caută să se concentreze, este pentru a putea să mai găsească încă, grație concentrării, facultatea de a se amplifica și, în consecință, de a se volatiliza din nou în profunzime : „Cu cît omul *se concentrează* mai mult, mai scrie el, cu atît este mai apt să viseze *amplu, profund*" (61).

Or, s-a văzut, a visa amplu, profund, înseamnă tocmai a-ți dispersa în cele din urmă energia în amplitudine și în adîncime. De la concentrare la dispersie și de la dispersie la concentrare, și așa mai departe, printr-un proces infinit reînnoit, sufletul se epuizează, ca un pește pe care pescarul îl manevrează la capătul undiței sale. Acest pescar este Satana. Prada lui este sufletul ; iar pentru a o „ademeni" ajunge „s-o obosească". Sau dacă ne slujim de o altă imagine ce exprimă însă același proces de disoluție a voinței :

„Pe perna răului Satan Trismegist
El leagănă îndelung spiritul nostru vrăjit
Iar prețiosul metal al voinței noastre
Este în întregime *vaporizat* de acest savant
chimist" (62).

Disoluție, vaporizare sînt deopotrivă termeni de chimie și de alchimie. În orice caz, sufletul este captivul unei mișcări fatale. În locul lumii libere, unde imaginația se mișcă răsfățată, se instalează un spațiu de închisoare. Același spațiu, invertit însă, travestit, hidos transformat.

Precum în spațiul visului, vibrațiile se propagă în el prin ondulații succesive, mergînd de la centru la circumferință :

„Căci cine poate calcula forța de reflectare și de repercutare a unui accident oarecare în viața unui visător ? Cine poate să se gîndească, fără să se înfioare, la *infinita lărgire a cercurilor în undele spirituale tulburate de o piatră a hazardului ?*“ (63).

„...Orice acțiune lansată în vîrtejul acțiunii universale este în sine irevocabilă și ireparabilă...“ (64).

Erorile și viciile au, deci, aceeași putere de difuzare și de reverberare ca și visurile despre frumos și despre paradis. Ele proiectează în spațiile spiritului imagini nu mai puțin fidele și nu mai puțin inalterabile despre noi înșine decît imaginile celor mai pure sentimente ale noastre. Expansiunea visurilor duce nu numai la volatilizarea voinței noastre, dar și, totodată, la incapacitatea de a le dirija și, în consecință, la groaznica metamorfoză a acestora, în afara controlului nostru, într-un univers mental asupra căruia nu mai avem influență decît prin urîțenia fantomelor pe care le proiectăm într-însul împotriva propriei voințe. În interiorul cercului pe care-l circumscrie „zidul imens al cetii“, tot ce rămîne ca expansiune este expansiunea unei puteri nesănătoase și chiar demoniace, mărirea unui hoit, proliferarea viermelui și a răului :

„S-ar fi spus că trupul, *umflat* de un suflu vag,
Trăia *înmulțindu-se*“ (65).

Umflătura hoitului este corespondentul exact al amplificării visului paradisiac. Ea relevă înspăimîntătoarea mutație a cercului fericit într-un „cerc tragic“ (66). „Esența divină a *cercului vicios*“ (67) a devenit acum o esență infernală. Iar cercul, el însuși ca și analogul său paradisiac, e constituit dintr-o pluralitate de imagini vibrante, rotitoare. Ele antrenează spiritul în hora lor :

„Noi imităm, oroare ! sfîrleaza și bila
În valsul și în salturile lor ; pînă și în somn
Curiozitatea ne frămîntă și ne poartă..." (68).

„Îndoiala îl împresoară și Frica ridicolă
Hidoasă și multiformă împrejurul lui circulă" (69).

Învîrtindu-se ele însele și învîrtindu-se în jurul nostru, curiozitatea, patimile, ideile rele formează o mișcare circulară care nu numai că ne prinde în vîrtejul ei, dar constituie și un fel de ecran mobil, dincolo de care privirea și voința noastră nu se mai pot ridica. Cerul coboară. Orizontul se îngustează. Mișcării de expansiune universală, care deschidea și acoperea întinderile, îi succede o mișcare inversă de construcție și de obstrucție. Nimeni n-a descris mai stăruitor și mai neobosit decît Baudelaire închiderea orizonturilor : „Orizont impermeabil" (70), „capac negru al marii oale" (71), „cupolă spleenetică a cerului" (72), „orizont sîngerînd închis din toate părțile" (73), aceștia sînt cîțiva dintre termenii prin care el a exprimat această circumscriere a spațiului, de care a avut oroare ca și Poe, însă ale cărei condiții tragice a fost incapabil să le accepte și să le fructifice. Căci, spre deosebire de Poe, Baudelaire nu se poate resemna să uite orizontul albastru și spațiul liber. Sau, dacă acceptă și chiar dorește uitarea, nu este pentru a se mulțumi cu viața „la strîmtoare", singura posibilă în cercul cumplit de redus în care este forțat să rămînă. El *știe* că în spatele zidului de ceață se leagănă cocotierii absenți ai superbei Africi, și, dacă bîjbîie prin noroi, o face căutînd, cu o privire ce nu mai vede, o transcendență dispărută :

„Cînd cerul jos și greu apasă ca un capac
Asupra spiritului gemînd pradă lungilor plictisuri,
Și cînd din *orizontul îmbrățișînd întregul cerc*
Ne varsă nouă o lumină neagră mai tristă decît
nopțile ;

Cînd pămîntul este preschimbat într-o carceră jilavă,
În care Speranța, ca un liliac,
Umblă bătînd pereții cu aripa-i șovăielnică
Izbindu-se cu capul de plafoane putrede..." (74).

Orb ce caută cerul cu privirea, liliac ce se izbește de bolta unei carcere, o speranță îndîrjită îl împiedică pe Baudelaire să renunțe la însuși actul care este, pentru el, creator de frumusețe și de bucurie, actul expansiunii. Liliacul nu se deosebește de alte ființe simbolice, păsări, înotători, corăbii, prin care Baudelaire exprimase mișcarea spiritului în întinderea înconjurătoare ; dacă nu de altceva, fie numai și pentru că, dînd cu capul de pereți, el se zbate împotriva unei limitări pe care n-o poate depăși. Dacă zboară încă, n-o face pentru a explora suprafețele interioare ale lăcașului său, ci pentru a încerca să scape cu orice preț din această recluziune, căci o viață fără spațiu, fără expansiune, nu este o viață, este o moarte.

Rămîne un ultim mijloc de evadare. Dacă nu mai există expansiune posibilă, dacă de jur împrejurul ființei, orizontul însîngerat se închide din toate părțile, dacă cercul este foarte închis, tenebrele foarte negre, dacă în „Styxul mocirlos și plumburiu nici un ochi al cerului nu pătrunde" (75) și dacă nici un ochi de osîndit nu străpunge în jurul și deasupra Styxului, capacul, și el plumburiu, al Cerului, mai rămîne o soluție posibilă, aceea care nu mai constă în a se întinde, ci în a se adînci, nu în a se răspîndi, ci în a se înfunda. Ultima mișcare posibilă pentru Baudelaire, ca și pentru Nerval, este coborîrea, mișcare și ea circulară, făcută din cercuri din ce în ce mai strîmte, din ce în ce mai apropiate de centru :

„Îi părea, în fiecare noapte, că scobora la nesfîrșit în abisuri fără lumină, dincolo de orice adîncime știută, fără speranța de a mai putea urca din nou" (76).

Dacă Baudelaire alege direcția Infernului este, fără îndoială, în parte, așa cum el însuși a explicat, din cauza fascinației pe care o exercita asupra lui răul. Însă fru-

museţea răului este pur şi simplu frumuseţea mişcării, a ultimei mişcări posibile. La extremitatea acestei mişcări ce se restrînge există, e drept, cum Baudelaire ştie prea bine, fixitatea terminală, paralizia absolută a fiinţei care, asemenea marelui damnat al lui Dante, se află situată în centru, pentru că centrul este punctul mort. Însă coborîrea „scării de vertij" (77) este şi ea un vertij. Este ultima mişcare turnantă, ultima posesie învolburătoare a spaţiului îngăduită : etapa finală înaintea *punctului* unde te opreşti, unde rămîi imobilizat pe veci.

III

Eşecul este prin urmare dublu şi total. Imaginaţia este evaporată, voinţa paralizată. Baudelaire este fiinţa învinsă de două ori, rănită de două ori :

„...un rănit uitat
La malurile unui lac de sînge, sub un mare
morman de morţi,
Şi care moare neizbutind să se mişte, în cazne
grele" (78).

Care moare fără să se mişte ! Care, mai degrabă, moare fiindcă nu se mai poate mişca ! Supremul efort pe care-l face Baudelaire, este un efort de a se ridica din nou, de a mai merge încă, de a reîncepe să se mişte în spaţiu.

Căci Baudelaire nu poate renunţa nici la mişcare, nici la spaţiu. El nu poate renunţa la posesia, prin mişcare, a spaţiului. Dacă este, deci, imposibil să trăieşti în spaţiul infinit pentru că prin mişcare ţi se risipeşte în el viaţa şi dacă nu este mai puţin imposibil să trăieşti într-un spaţiu redus, fiindcă la limita reducţiei nu mai există mişcare şi, în consecinţă, nici viaţă, n-ar exista un mijloc de a concepe un astfel de spaţiu în care ai putea să te mişti fără să te pierzi şi să te concentrezi fără să te imobilizezi ? Spaţiu care n-ar mai fi întinderea imensă, unde imaginaţia se istoveşte lipsindu-i sprijinul voinţei ; şi care n-ar mai fi nici profunzimea interioară unde voinţa se înfundă şi se împotmoleşte, lipsindu-i puterea expansivă

și înălțătoare a imaginației. Un spațiu nici imens nici strîmt, în care n-ar exista nici diseminare, nici imobilizare, unde expansiunea și concentrarea, în loc să fie mișcări în sensuri opuse, ar fi mișcări conjugate și armonizate.

Dar cum să faci să se conjuge aceste mișcări contrare ? Căci aici nu e vorba nicidecum să găsești între două contrarii vreun termen de mijloc. Trebuie să ajungi să fii în același timp concentrat și expansiv, concentrat fără a înceta să fii expansiv, și expansiv fără a înceta să fii concentrat. Mai mult, trebuie ca, săvîrșindu-se simultan, aceste două mișcări să se contopească, să aibă un teren de acțiune comun, un spațiu comun, fără ca această comunitate să implice totuși vreo restricție oarecare în exercitarea propriilor acțiuni. Trebuie, cu alte cuvinte, și oricît ar fi de paradoxal, ca difuzarea spiritului să poată deveni o difuzare dirijată, iar concentrarea să poată fi, în egală măsură și invers, o concentrare difuzată.

Astfel Baudelaire concepe o dublă mișcare, ale cărei caracteristici, toate, ar fi mereu asociate caracteristicilor contrare : o mișcare în același timp unduitoare și rectilinie, diversă și simplă, voluntară și imaginativă într-un spațiu infinit și totodată finit, vast și îngust, depărtat și apropiat. Acest spațiu dublu posedat printr-o mișcare dublă, nu e imposibil de conceput ținînd seama de elementele ce îl compun.

Mai întîi : punctul. Punctul e centru. El este fără dimensiuni, fără imaginație. E pură voință. Este fix. Punctul este locul final, absoluta concentrare, extremitatea mișcării de adîncire, oprirea eternă într-un loc fără spațiu.

Dar el este și locul inițial, punctul de plecare al liniei.

Linia dreaptă este infinit superioară punctului. Ea este punctul care se mișcă și care se îndreaptă, punctul ieșind din propria inerție. Ea încă este concentrare pentru că nu are decît o singură dimensiune, dar o con-

centrare mobilă proiectîndu-se în spațiu. Cu toate acestea, ea este „stearpă și nudă“ (79). Este ca un baston. Mergînd drept pe drumul ei, neglijează orice altă cale. Traversează spațiul fără a-l poseda. Este direcție fără difuziune.

Linia curbă este prin urmare preferabilă celei drepte. Este, spuneau da Vinci și Hogarth, linia frumuseții. Dintre toate curbele, cea mai desăvîrșită este aceea a cercului. Însă, întîi și întîi, „nu există circumferință perfectă“ (80) sau, dacă există una, ea se află în lumea idealului absolut, unde frumusețea pură „urăște mișcarea ce deplasează liniile“ (81). Căci cercul este fără mișcare. Este o curbă încheiată, o mișcare ajunsă la capătul ei, punctul final coincizînd cu punctul inițial. Circumferința nu poate să satisfacă mai mult decît centrul gîndirea lui Baudelaire, căci, într-un caz ca și în celălalt, nu există posesiune, ci numai determinare a spațiului, nu o mișcare, ci o fixare. Astfel, dintre toți gînditorii și poeții care au meditat asupra figurii centrului și cercului, Baudelaire este singurul care nu consimte să cedeze magiei unei reprezentări ce rămîne, totuși, simbolul cel mai adecvat al idealului (divin sau infernal). Și, dacă o respinge, este tocmai pentru că ea constituie simbolul idealului atins, al idealului în sine și nu în raportul său mobil cu spiritul ce tinde spre el. Baudelaire detestă, așadar, cercul, el nici nu vrea măcar să se gîndească la el ca la un cerc : „circumferința, spune el, ideal al liniei curbe, este comparabilă unei figuri analoge compusă dintr-o infinitate de linii drepte...“ (82). Cercul nu este decît un poligon. Prin urmare, nu există *realmente* cerc. Nu există nici măcar un analog al cercului, altfel spus, contururi simple, linie continuă care închide o formă : „...Un desen bun nu este o linie dură, crudă, despotică, imobilă, închizînd o figură ca o cămașă de forță ; desenul trebuie să fie, ca și natura, viu și zbuciumat...“ (83).

Linia de contur este, așadar, cea mai puțin vie, cea mai puțin naturală dintre toate. Ca și linia dreaptă, ea este

simbolul voinței fără imaginație. Ba, mai rău, ea este, ca și punctul central, o voință fără mișcare, oprită.

Rămîne, prin urmare, linia sinuoasă, plăcută artiștilor secolului al XVIII-lea. Ea este cea mai vie, cea mai imaginativă. Omenește vorbind, e cea mai frumoasă dintre toate. Nimeni n-a detaliat mai bine ca Baudelaire grațiile liniei sinuoase. Capricioasă, unduioasă, variată, digresivă și complicată, ea este „un limbaj în care citiți zbuciumul și dorința sufletelor" (84), „unduirile reveriei și tresăltările conștiinței" (85). Făcută din concavități și din convexități ce „își corespund și își urmează una alteia" (86), ea nu se oprește, reîncepe întotdeauna altfel, iar prin arabescuri și șerpuiri revelă toate infinitele posibilități de direcționare care sînt bogăția spațiului și toată variabilitatea succesivă care este substanța timpului. Ea este în același timp spațiu și timp ; spațiu, pentru că aleargă pretutindeni, pune totul în raport cu tot, acoperă, parcă, totul cu o plasă ; timp, pentru că fiind întotdeauna diferită de ea însăși, hărăzește o soartă tuturor punctelor succesive ale parcursului ei. Și, în fine, fiindcă este esențialmente tranzitorie și, cu toate acestea, continuă, în chip discontinuu continuă, ea este număr, face din spațiu și din timp cea mai minunată deschidere simultană și succesivă a unei vieți multiple.

„Este o imensă plăcere să-ți stabilești domiciliul în număr, în unduire, în mișcare, în fugitiv și în infinit" (87).

Dar a-ți stabili, grație sinuozității mișcării imaginative, domiciliul în număr, în timp, în spațiu, nu înseamnă, oare, să te risipești din nou și, prin urmare, să te evaporezi în număr, în timp, în spațiu ? O linie absolut sinuoasă, o mișcare pur imaginativă nu mai este, în cele din urmă, o linie, o mișcare continuă, o creștere și o îmbogățire de forme, după cum o înmulțire infinită a unor puncte de culoare nu mai constituie culori. Încă o dată, totul riscă să se evapore lăsînd spiritul, recăzut într-un centru, imobil și lipsit de comunicare cu universul său mental dispărut. Afară doar de cazul cînd mișcarea expansivă a spiritului poate fi legată în vreun fel de o

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

mișcare a voinței ; iar elanul esențialmente eratic al imaginației sinuoase să fie conținut sau susținut de o tensiune și de o intenție rectilinie. Singurul mijloc de a poseda spațiul, timpul, numărul, fără să te pierzi în spațiu, în timp, în număr este să legi mișcarea sinuoasă de mișcarea rectilinie, revărsarea fanteziei de efortul voinței, linia curbă de cea dreaptă.

Căci dreapta, cum am văzut, nu este concentrare pură. Ea este un punct ce se mișcă, o forță tensionată care se proiectează, care atinge și depășește spațiul. Iar linia sinuoasă nu este o linie împlinită, o circumferință perfectă, ci un ansamblu întotdeauna mobil de circumferințe neîmplinite ce urcă spre perfecțiune, fără să se imobilizeze într-însa, dar și fără să se abată de la ea. Dreapta și curba, dreapta care susține curba, curba care se împletește cu dreapta, alcătuiesc împreună o mișcare volitivă și poetică în același timp, depășind și posedînd spațiul.

O linie dreaptă în jurul căreia se încolăcește o linie sinuoasă, aceasta este, deci, forma, adică însăși formula activității poetice, a posesiunii spațiului, a fericirii, a poemului.

Aceasta fusese pentru Goethe forma plantei primare, tipice, originare, a naturii adică ; pentru Baudelaire aceasta va fi forma artei, adică a contra-naturii.

Este întrucîtva forma lustrei suspendîndu-și complicațiile cristaline la capătul tijei sale :

„Ce-am găsit întotdeauna mai frumos într-un teatru, în copilărie, și acum încă, este lustra — un frumos obiect luminos, cristalin, complicat, circular și simetric“ (88).

Dar e, mai cu seamă, simbolul femeii :

„Văzîndu-te cum mergi cadențat,
Frumoasă în delăsarea-ți unduitoare
Ca un șarpe ce dansează
La capătul unui baston“ (89).

„Chiar și cînd merge s-ar zice că dansează,
Precum acei șerpi lungi pe care îmblînzitorii sacri
La capătul bastoanelor lor îi fac să se zbată
ritmic“ (90).

Simbol al femeii, dar încă mai general, al ființei umane, căci ființa umană completă este în același timp bărbat și femeie, baston și șarpe, voință și moliciune. Geniul superior este, pentru Baudelaire, bărbatul-femeie, bărbatul „scăldat în atmosfera moale a femeii“ (91) și care, înconjurîndu-și virilitatea cu această unduire, își creează un univers el însuși bărbat și femeie, un univers androgin.

Simbol, deci, al omului complet, dar omul complet nu este omul fixat, ci, dimpotrivă, omul în mers, *trecătorul :*

„Să nu fii acasă și totuși să te simți pretutindeni acasă ; să vezi lumea, *să fii în centrul lumii* și să-i rămîi ascuns... Îndrăgostitul de viața universală (este) un caleidoscop înzestrat cu conștiință, care, la fiecare din mișcările sale, reprezintă viața multiplă și grația mobilă a tuturor elementelor vieții“ (92).

Omul care merge este un centru mobil ce traversează și leagă între ele circumferințele întruna reîncepute, produse de tălăzuirea mulțimii. Asocierea liniei drepte cu linia sinuoasă este, deci, în genere, asocierea oricărui obiect mobil cu spațiul, fiindcă în jurul liniei drepte, descrisă de către obiect, spațiul, printr-un procedeu imens și euritmic, variază și îngemănează toate pozițiile ei :

„Farmecul infinit și misterios ce se ascunde în contemplarea unei corăbii, și mai cu seamă a unei corăbii în mișcare ține de... multiplicarea succesivă și generarea tuturor curbelor și figurilor imaginare operate în spațiu de elementele reale ale obiectului“ (93).

Spațiul posedat prin conjuncția liniei drepte cu linia sinuoasă este, așadar, un spațiu ritmic, un spațiu muzical. Rectitudinii motivului i se asociază „arabescuri de sonuri“ (94). Astfel, într-un episod din *Paradis artificiels (Paradisuri artificiale)* un ghitarist începe să *improvizeze*

în jurul muzicii unei viori : „Ghitara se lăsa *călăuzită* de acest instrument, iar ea *înveșmînta* într-un chip minunat și matern firava nuditate a sonurilor lui“ (95).

Imaginația înveșmîntează nuditatea voinței și înveșmîntînd-o îi dă o splendoare făcută din posesia spațiului și plăcerea acestei posesiuni ; precum voința călăuzește imaginația și, dîndu-i o direcție, o împiedică să se dizolve făcînd din ea o volută dirijată ; asemenea fumului ce iese din pipa poetului și care, precum poezia lui, vibrează și se rotește în jurul unui gînd, dîndu-i grație și profunzime :

„Eu sînt pipa unui autor...
mă încolăcesc după sufletul lui legănîndu-l
În plasa mișcătoare și albastră
Ce suie din gura mea de foc“ (96).

Actul poetic este, deci, o spirală ce se înfășoară și se desfășoară în jurul unei gîndiri dirijate. Este un tirs :

„În jurul acestui baston se joacă și zburdă în încolăciri capricioase, tulpini și flori, unele sinuoase și fugare, celelalte aplecate ca niște clopote ori ca niște cupe răsturnate. Și o măreție uimitoare izbucnește din această complexitate de linii și de culori dulci sau strălucitoare. N-ai spune, oare, că linia curbă și spirala se pleacă în fața liniei drepte și dansează în juru-i într-o mută adorare ?... Bastonul este voința ta, dreaptă, fermă și neclintită ; florile sînt plimbarea fanteziei în jurul voinței tale...“ (97).

O complexitate mișcătoare de circumferințe succesive se schițează de-a lungul unui centru, el însuși mișcător. Este simbolul poeziei și este simbolul vieții :

„...Miile de împrejurări care învăluie voința omului sînt o circumferință în care este închisă voința ; dar această circumferință este mișcătoare, vie, rotitoare, schimbîndu-și în fiecare zi, în fiecare minut, în fiecare secundă, cercul și centrul“ (98).

În simbolul tirsului pe care Baudelaire îl împrumută de la De Quincey (99), autorul *Florilor răului* găsește cea mai potrivită expresie a întreprinderii sale. Nu simbolul

cercului perfect, închis asupra lui însuși, pentru că această figură reprezintă o frumusețe proprie divinității, inumană, o desăvîrșire imposibilă pentru ființele duble și imperfecte ce sîntem ; nu simbolul punctului central, semn al unei concentrări nu mai puțin inumane și specific satanice ; ci simbolul centrului și al cercului mobile, reprezentare a frumuseții imperfecte și umane care, printr-un efort al voinței și al formelor mereu nedesăvîrșite, se ridică precum o uriașă coloană răsucită spre perfecțiune și, ridicîndu-se spre ea, învăluie și duce cu sine în mișcarea-i ascensională spațiul. Căci frumusețea umană are o dublă compoziție, alcătuită „dintr-un element etern, invariabil... și dintr-un element relativ, circumstanțial" (100). Elementul etern, invariabil, este proiecția în linie dreaptă a voinței ; elementul relativ, circumstanțial, este expansiunea sinuoasă, dar conținută și susținută a imaginației. Ridicîndu-se împreună, aceste două linii dau poetului spațiul său propriu.

NOTE

1. *Introduction aux Histoires extraordinaires* (Introducere la Povestiri extraordinare), Calmann-Lévy, p. 31.
2. *Œuvres* (Opere), Pléiade, II, p. 164.
3. *Œuvres*, Pléiade, II, p. 164.
4. II, p. 164.
5. II, p. 331.
6. I, p. 413.
7. II, p. 331.
8. I, p. 38.
9. I, p. 132.
10. I, p. 22.
11. I, p. 249.
12. I, p. 144.
13. I, p. 31.
14. I, p. 132.
15. I, p. 38.
16. I, p. 23.
17. I, p. 430.
18. I, p. 51.
19. I, p. 409.
20. I, p. 42.
21. I, p. 124.
22. I, p. 429.
23. I, p. 61.
24. *Introduction aux Histoires extraordinaires*, p. 27.
25. I, p. 35.
26. I, p. 307.
27. I, p. 49.
28. II, p. 487.

29. I, p. 427.
30. II, p. 488.
31. I, p. 306.
32. II, p. 633.
33. II, p. 634.
34. I, p. 305.
35. I, p. 307.
36. *Introduction aux Histoires extraordinaires*, p. 31.
37. I, p. 305.
38. I, p. 306.
39. II, p. 663.
40. I, p. 262.
41. I, p. 243.
42. I, p. 640.
43. I, p. 23.
44. I, p. 26.
45. II, p. 633.
46. II, p. 68.
47. I, p. 389.
48. II, p. 255.
49. II, p. 642.
50. I, p. 60.
51. I, p. 378.
52. I, p. 100.
53. I, p. 363.
54. I, p. 161.
55. I, p. 144.
56. I, p. 294.
57. I, p. 346.
58. I, p. 265.
59. II, p. 367.
60. II, p. 627.
61. I, p. 379.
62. I, p. 171.
63. I, p. 355.
64. I, p. 390.
65. I, p. 44.
66. I, p. 304.
67. II, p. 691.
68. I, p. 145.
69. I, p. 145.
70. I, p. 357.
71. I, p. 194.
72. I, p. 412.
73. I, p. 160.
74. I, p. 87.
75. I, p. 92.
76. I, p. 362.
77. I, p. 175.
78. I, p. 85.
79. I, p. 400.
80. II, p. 98.
81. I, p. 33.
82. II, p. 98.
83. II, p. 163.
84. I, p. 305.
85. I, p. 638.
86. II, p. 163.
87. II, p. 332.
88. II, p. 647.
89. I, p. 42.
90. I, p. 41.
91. I, p. 382.
92. II, pp. 332—333.
93. II, p. 638.
94. II, p. 492.
95. I, p. 255.
96. I, p. 81.
97. I, p. 467.
98. II, p. 384.
99. Of. Blackwood, martie 1845, vol. LVII, Introducere la *Suspiria de Profundis*.
100. II, p. 327.

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„PROZA“ LUI MALLARMÉ

I

Pentru des Esseintes

„Hiperbolă ! din amintirea mea
Triumfală nu știi tu
Să te ridici, azi hieroglifă neînțeleasă
Într-o carte îmbrăcată în fier :

Căci eu așez prin știință
Imnul inimilor spirituale
În lucrarea răbdării mele,
Atlasuri, ierbare și ritualuri“.

Poemul este dedicat lui des Esseintes pentru că se asociază unei poezii pe care eroul din *À rebours (În răspăr)* o îndrăgea între toate, poezia latinității tîrzii și a Evului Mediu. Acest poem este o proză în sensul particular de proză bisericească, așa cum sînt *Salutaris Hostia* sau *Dies Irae ;* un imn cîntat în timpul liturghiei, de obicei, între *Epistolă* și *Evanghelie,* compus cel mai adesea din versuri rimate împărțite în strofe. Astfel se află marcate, pe de o parte, aspectul memorator al poemului, amintire solemnă a unui mare eveniment a cărui semnificație persistă, iar pe de alta, aspectul ritual și chiar magic, ca tot ce ține de slujbă, executarea de rituri prin care supranaturalul se săvîrșește. Aceasta va fi, într-adevăr, intenția poemului : să devină echivalentul imnului odinioară sacru, să ajungă la o „paritate cu reminiscențele liturgice“ (1). Ca și poemul religios medieval, el va fi o incantație îndreptată spre o transcendență. Sau, mai exact, va fi această incantație întrebîndu-se, în același timp, dacă incantația este posibilă :

„Un rit se va exterioriza oare din practica de fiecare zi, ca fast și pecetluire ?... Întrebare întortocheată în desfășurarea ei... E nevoie de lectură făcută în seri precum aceea din care tocmai ies, excepționala carte a lui Huysmans, pentru a convoca... adaptarea mea sau antrenarea în cutare manie“ (2).

Adaptare, transfer al ritului creștin într-un fel de preocupare sau sortilegiu personal, poemul mallarméan se inspiră și simultan se abate de la sursele sale. Spre deosebire de proza bisericească, el nu vizează o transcendență deja existentă pe care cîntarea o evocă pentru a o face să coboare în imanent, ci, dimpotrivă, o transcendență non-existentă ce trebuie făcută să existe crescînd pînă la ea deasupra imanentului : „prezență mitică cu care vrem să ne confundăm“ (3).

Poemul mallarméan va fi, deci, un poem al hiperbolei, adică al creșterii „inimilor spirituale“. Mișcare ce trebuie să se săvîrșească pornind de la ideea unei *prezențe*, dar totodată pentru a realiza această prezență prin expansiunea spiritului. Ideea este, deci, deopotrivă anterioară și viitoare. Devreme ce memoria umană atestă că a fost un timp în care hiperbola s-a ridicat, poetul, într-un alt timp, va îndrăzni iarăși s-o facă să se ridice. Dar deocamdată, ea *nu știe* să se ridice. Anterioară și viitoare, astăzi ea nu mai există, nici nu există încă. Nu este decît sub forma „hieroglifei neînțelese“ : literă obscură și pecetluită, gîndire paralizată care, asemenea geniului din *O mie și una de nopți*, prizonier într-un vas, este incapabilă să scape și să se dilate.

Pentru a elibera hiperbola, poetul își începe lucrările. *Instalează* imnul. Înainte de a cînta, trebuie fixat textul ce va fi cîntat. Acest text nu mai este hieroglifa neînțeleasă, este analogul ei modern, poemul : „Spun că există între vechile procedee și poezie, care va rămîne vrăjitorie, o paritate secretă“. Poemul e operă magică — sau alchimică — operă de răbdare vizînd viitorul. El nu e hiperbola, ci punctul de la care pornind se va înălța hiperbola. El nu e operația, ci ansamblul componentelor

grație cărora va avea loc operația. Ca și atlasul, ierbarul și ritualul, oferă o multitudine de elemente prin compunerea cărora opera de răbdare va fi realizată. Dintr-o dată viitorul va fi prezent, poemul nu va mai fi literă moartă, locuri vor ieși din atlasuri, florile din ierbare și rugăciunile murmurate se vor înălța în afara ritualurilor. Imnul nu va mai fi doar instalat, ci cîntat. Hiperbolă, el se va lărgi în spațiul său.

La acest avînt triumfal al imnului ne invită Mallarmé ; imn viitor ce va fi o renaștere a imnului celui vechi și drept urmare va apărea mai întîi sub forma unei viziuni a trecutului.

II

„Ne plimbam chipul
(Noi furăm doi, stărui asupra acestui lucru)
Peste farmecele multe ale peisajului,
O, soră, comparîndu-le cu ale tale".

Armonie dintîi, făcută din identificarea a două ființe distincte. Furăm doi și totuși compuneam un singur chip. Într-un anume trecut, despre care vom afla mai tîrziu că însemna zenitul existenței — amiaza zilei de vară — umbra dedublată a unei singure persoane se plimbă printr-o grădină purtînd o conversație între ea și sine : cea care vorbește și cea care ascultă, cea care compară și cea care, identică sau sororală, aude că e comparată. Subiectul este deci o conversație cu sine ridicînd problema deopotrivă metafizică și lingvistică implicată în conștiința de sine și în dialogul interior. Dacă vorbesc și dacă mă ascult, dacă mă gîndesc pe mine și dacă sînt gîndit de mine, sînt, oare, identic cu mine însumi în aceste două activități distincte ? Iar imaginea despre mine pe care eu cel care vorbesc i-o prezint eului care mă ascult nu este receptată cu oarecare păgubire de sens ? O păgubire ce ar avea drept cauză distanța ce se cască între cuvîntul rostit și cuvîntul ascultat generînd de la unul la celălalt o ne-înțelegere. „Vom cerceta, spune

Mallarmé într-o scriere datată din 1869, ce efecte ar produce asupra noastră cuvintele, *rostite de către glasul interior al spiritului nostru,* depozitate prin frecventarea cărților trecutului, *dacă acest efect se depărtează de cel pe care îl resimțim în zilele noastre*" (4). Există deci în dialogul interior riscul ca cel care ascultă să fie prea departe de cel care vorbește și ca, fixat fiind în sensul prezent al cuvîntului, să nu-i mai înțeleagă sensul trecut. În acest caz, cei doi interlocutori aparțin unor momente diferite ale timpului, ei nu mai sînt la unison, iar conștiința de sine nu este conștiința unei identități, ci a unei diferențe. Aceasta este experiența obișnuită a oricărei gîndiri care ar voi să rămînă *actuală*. Ea constată că pentru a se gîndi pe sine se vede obligată în chip misterios să-și abandoneze actualitatea, să se despartă de ea însăși pentru a se idealiza într-o anterioritate îndepărtată.

Nu acesta este totuși cazul în conversația descrisă aici. Căci tocmai această conversație nu e actuală, ea nu are loc, *a avut* loc, este, adică, situată de Mallarmé într-un trecut mitic : singurul timp care nu e împărțit, unde ceea ce este spus și ceea ce este perceput coincid, unde cuvîntul proferat și cuvîntul ascultat au același sens și nu sînt despărțite prin nici un fel de distanță. Cele spuse corespund aici celor înțelese, eul care vorbește reflectă eul căruia i se vorbește, acordul este perfect, certitudinea cea mai satisfăcătoare, unitatea completă între doi interlocutori care trăiesc exact în același timp mental.

Timp al unisonului, loc al unisonului, acordul ideal între cei doi interlocutori identici nu e constituit numai de faptul că ei există în același moment, dar și de faptul că, percepînd aceleași obiecte, ei se plimbă în același loc. Identității temporale îi corespunde identitatea spațială. Această nouă identitate nu este mai puțin precisă decît cealaltă. Ea o desăvîrșește și o încoronează. Un lucru nu este cu adevărat egal cu altul decît dacă și unul și celălalt sînt egale cu un al treilea termen. Aceasta este proba matematică, decisivă a egalității celor doi termeni

dinainte. Dacă noi „fúrăm *doi*" și dacă aveam, cu toate acestea „un chip", nu sîntem siguri de acest fapt decît pentru că identitatea acestui chip, în același timp dublu și unu, se regăsește într-un al treilea termen. Acest termen este locul. În exterioritatea locului, cel care vorbește și cel care ascultă găsesc o comună asemănare. Comparînd „farmecele" lor cu acelea ale grădinii, ei descoperă unul după altul că aceste farmece sînt aceleași. Și ei, deci, sînt aceleași. Un peisaj identic îi identifică reciproc.

Conștiința de sine sau dialogul interior, sfîrșește deci printr-o identificare cu lumea exterioară. Peisaj și conștiință nu diferă decît prin aceea că unul îl exprimă pe celălalt. Grație peisajului, conștiința se recunoaște. El este limba grație căreia aceasta poate să-și vorbească, să se asculte, să se identifice. De la ființa interioară la realitatea exterioară, și invers, se stabilește o comparație care este o ecuație : „Omul, apoi autenticul lui sălaș terestru, schimbă o reciprocitate de probe". (5)

Totul pare, deci, simultan în timp și în spațiu. Totul se regăsește la fel, imediat, înlăuntru și în afară. Această comparație însă, primă și esențială, este, cu toate acestea, o mișcare. O mișcare prin care cuplul gîndirii gînditoare și al gîndirii gîndite se plimbă parcurgînd, comparînd obiectele concepțiilor și percepțiilor sale. Este o numire spontană a unora de către celelalte, actualitatea acesteia se manifestă în ceasul echilibrului desăvîrșit, amiaza de vară, simbol al exactei echivalențe și simultaneități a exteriorului cu interiorul. De pe acum însă, în această actualitate se anunță o distensie. Căci actul de identificare este o progresie. Gîndirea trece de la un amănunt la altul. În jurul unității centrale se stabilește, așadar, o multiplicitate, aceea a „farmecelor" în amănunt. Unitatea centrală a spiritului se recunoaște într-o realitate exterioară, a cărei pluralitate sensibilă este amănunțită la nesfîrșit. Ea nu poate fi exprimată decît printr-o enumerare.

III

„Éra de autoritate se tulbură,
Cînd, făr' de motiv, se spune
Despre această amiază pe care dubla noastră
Inconștiență o adîncește,

Că, pămînt al celor o sută de irișI, locul său,
Ei știu dacă el a fost cu adevărat,
Nu poartă nume pe care să-l pomenească
Aurul trîmbiței de Vară".

Vîrstă de aur, într-un moment în aparență etern, unde constanta comparație cu natura conferea cunoașterii de sine un caracter de certitudine, „éra de autoritate" părea a se menține nedefinit într-o reiterare a probelor ei în perpetua confruntare a „farmecelor" eului cu farmecele identice ale lumii exterioare. Dar iată că această eră de autoritate se tulbură. Fără nici un motiv, fără nici un avantaj, antrenată, fără îndoială, de însăși mișcarea care-o face să-și detalieze cunoașterea, gîndirea, și, în consecință, și cuvîntul, nasc în toiul armoniei o dezordine ce se va preciza treptat. Această tulburare se manifestă deopotrivă, în loc și în durată. Mai întîi în loc, pentru că profuziunea amănuntului și a limbajului care îl numește devine atît de mare, încît unitatea ansamblului din această cauză este negată. Pămînt al celor o sută de irișI, locul e mascat de o sută de plante distincte ce-și revendică fiecare numele propriu, este un spațiu anonim unde proliferează multiplicitatea realului. Din acest moment o echivalență exactă între ceea ce este și ceea ce este gîndit nu mai poate fi stabilită. Trîmbița de aur a Verii nu mai proclamă numele unei singure naturi. Inconștient aprofundîndu-se, gîndirea nu mai află în mod imediat în lumea exterioară imaginea ei, una și fidelă. Ea se înfundă în urmărirea unei răsfrîngeri care se tulbură din ce în ce mai mult și se divizează. Spațiul devine o multiplicitate în care spiritul nu se mai recunoaște.

Acestei divizări a spațiului îi corespunde o divizare paralelă a timpului. În loc să mențină simultan sub privirea sa „toate farmecele peisajului", spiritul le consideră rînd pe rînd printr-un act în întregime tranzitiv. Trecînd la noi amănunte, el lasă în urma lui pe celelalte. Le face să alunece în timpul trecut. Cu cît progresează, cu atît enumeră mai multe lucruri și cu cît aceste lucruri și numele lor dau înapoi îndepărtîndu-se de el într-o zonă în care nu mai ține de ceea ce el cunoaște, ci de ceea ce a cunoscut. Devenind știință, natura cade într-o anterioritate din ce în ce mai îndepărtată. Amiaza, ceasul echilibrului desăvîrșit în care toate luminile coincid, se îndepărtează de fiecare ceas ce vine. Amiaza nu mai este momentul în care trăiești, gîndești, în care se regăsesc spontan toate elementele echivalente ale gîndirii, ci momentul la care te gîndești, momentul despre care știi numai că a fost. Realitatea prezentă nu mai exprimă gîndirea. Ea se arată incapabilă, atît printr-o deficiență, cît și printr-un preaplin, de echivalentul perfect al acestei gîndiri. Și din acest moment, acest echivalent se vede refulat în anterioritate unde va căpăta o mărime pe care momentul prezent n-o mai are.

Aceasta este fără îndoială semnificația tulburării ce amenință să distrugă complet era de autoritate. Această tulburare e dată de o dublă negație ce succede dublei afirmații care constituia perfecțiunea vîrstei de aur a gîndirii. Natura nu este echivalentul exact al conștiinței. Multiplicitate de obiecte fără unitate, ea nu poate fi un limbaj. Exterioritatea spațiului nu poate exprima interioritatea spiritului. După cum timpul prezent nu poate exprima totalitatea a ceea ce este. Înapoi, în trecut, într-un timp ce nu mai este, se situează ceea ce, pentru că a fost, nu mai poate continua să fie. Trecutul și prezentul se neagă reciproc. Astfel spiritul se găsește acum într-o dublă izolare. Izolat în spațiu, și *de* spațiu, în care nu mai află vreo răsfrîngere a lui însuși ; izolat și de sine, pentru că, între ceea ce este și ceea ce a fost, apare acum o distanță, o excludere mutuală.

IV

„Da, într-o insulă pe care aerul o încarcă
Nu cu vedenii, ci cu vedere
Fiece floare se desfăcea mai mare
Fără ca noi să fi vorbit.

Astfel, imense toate, încît fiecare
Obișnuit se împodobi
Cu un lucid contur, lacună
Ce de grădini o despărți".

Deodată, dincolo de negație răsună din nou afirmația. Tulburării și diviziunii le succede din nou armonia. Însă afirmația pe care da-ul mallarméan o exprimă aici cu o mare energie, nu reintroduce epoca de aur în actualitatea momentului prezent. Ea se mulțumește să-i enunțe existența anterioară. E drept că azi cunoaștere și limbaj procedează prin operații succesive aplicate asupra unui obiect presupus plural și depărtat. Nu e mai puțin adevărat că odinioară această cunoaștere și acest limbaj rezultau dintr-o perspectivă, una și directă, sesizînd în momentul prezent identitatea eului și a lucrurilor. Asta nu mai *este* și nu mai face parte din prezent; dar tot așa *era* și făcea deci parte din trecut. Trecutul este această insulă pe care o descoperi de la distanță în oceanul existenței, insulă a timpului și a spațiului, fostă amiază, loc izolat, unde se regăsește dubla armonie între ceea ce ești și ceea ce gîndești, între ceea ce gîndești și acel ceva prin care numești ceea ce gîndești. Totul se revede aici hiperbolic, mai larg, mai limpede, mai simplu, fără să fie nevoie să-i desfășori detaliile pentru a-l înțelege sau să-i enumeri farmecele pentru a-l exprima prin discurs.

În trecut, în contemplarea trecutului, se reface deci armonia. Eu pot să mă detașez de actual pentru a mă transporta mental într-o insulă a spiritului unde ceea ce gîndesc este numit și, numit fiind, mă reflectă și mă

explică. Trecutul sau cel puțin figura lui epurată și mărită pe care amintirea mi-o restituie este cu adevărat locul unde să mai găsesc încă o universală analogie între natură și propria-mi ființă.

Aici inteligibilitatea lumii exterioare îmi procură întotdeauna nemijlocit acest limbaj datorită căruia pot să-mi vorbesc mie însumi cu toate șansele de a fi înțeles. Conștiința de sine mai depinde, încă, de relația ei cu natura, dar cu o natură devenită inactuală, anterioară. Limbajul de care mă servesc pentru a dialoga cu mine însumi, îl extrag din imaginile unei lumi care nu mai trăiește, e drept, dar supraviețuiește indeniabil în spiritul meu. În jurul meu, în mine, la o distanță din ce în ce mai mare, în forme din ce în ce mai vaste, se dispun flori care nu cresc în nici o grădină prezentă, dar locuiesc tărîmul imens al gîndirii mele. Flori ale memoriei, flori esențialmente inactuale, și, ca atare, absente din orice buchet prezent. Dar tocmai pentru că sînt sustrase actualului și totuși prezente în spiritul ce le numește, ele au devenit cu totul mentale, simple noțiuni al spiritului prin mijlocirea cărora spiritul își vorbește. Fiecare obiect se detașează de pluralitatea tulbure a lumii reale. Prin abstragere el se simplifică, se izolează, se reduce la noțiunea sa pură. De îndată el apare ca înconjurat de un lucid „contur", de o stranie precizie. Universul în care aflu echivalentul și parcă traducerea gîndirii mele nu mai e diferit de această gîndire. Nu mai e alcătuit din lucruri care există, ci din lucruri de care-mi amintesc, despre care gîndesc că de vreme ce au existat, pot să existe. Și prin urmare echivalența ce o stabilesc între mine însumi și natură nu se mai stabilește între ceea ce gîndesc și ceea ce este, ci între ceea ce gîndesc și ceea ce nemaifiind sau nefiind încă, rămîne totuși în gîndirea mea. Aceasta nu se mai identifică unei lumi exterioare, ci unei lumi care devenită interioară, este propriul ei conținut. Tot restul fiind abolit, mă compar cu niște obiecte spirituale, cu Ideile mele.

V

„Glorie a îndelungatei dorinți, Idei,
Totul în mine se exaltă văzînd
Familia de iridacee
Răsărind spre această nouă datorie..."

Lumea în care-mi găsesc echivalența perfectă este deci o lume de Idei, lumea ideilor mele. Progres spiritual incomparabil ! Îndelungata mea dorință de a găsi în lucruri reflexul exact al gîndirii mele, m-a adus în sfîrșit pînă într-acolo încît nu mai păstrez din ele decît reflexul. Iscate din dorința mea, răsărind spre o nouă datorie care nu mai constă de data aceasta în a fi, ci în a fi gîndite, concepute de mine pentru a înlocui lucrurile, ideile lucrurilor țîșnesc din mintea mea. Din adîncul meu le văd avîntîndu-se, crescînd și invadîndu-mi spațiul mental. Creșterea lor este creșterea mea, propagarea lor, propagarea mea. Mă înalț cu ele, particip la lărgirea rețelei lor. Totul în mine se exaltă văzîndu-le îmbrățișînd cu familia lor de tulpini o întindere pe care o populează formele lor mereu mai înalte, mereu mai vaste, în care spiritul meu transfigurat radiază. Negasem natura. O regăsesc acum idealizată, identică cîntului meu ce se înalță : „Ideea nu crește, spune Villiers, citîndu-l pe Hegel, decît în negația ei. Mișcarea continuă în creșterea copacilor și a firelor de iarbă nu este oare aceeași cu mișcarea ce face să oscileze și să tresalte sorii proiectîndu-și inelele..." (6). Astfel imnul mallarméan într-un cosmos devenit interior, tresaltă, oscilează, crește și se proiectează. E ca un „cer metaforic ce se propagă jur împrejurul trăsnetului din vers" (7) sau ca un „foc rotitor de imnuri" (8), „lărgirea locului prin vibrații pînă la infinit" (9). Împrejurul „propriului meu centru unde stau ca un păianjen sacru pe firele principale deja ieșite din spiritul meu", văd desenîndu-se o pînză la ale cărei puncte de întîlnire, fiecare idee, fiecare obiect mental se leagă prin cîte-un fir cu toate celelalte și nu încetează să-și îndrepte lumina asupra centrului, spiritul

meu. Pe care îl desemnează, îl exprimă conform poziției sale particulare ; iar ansamblul mișcător al pînzei se desfășoară precum „refluxul unui zbor circular superior de nestemate sau de suflet" (10) înfășurînd în „jocurile circumvolutorii" toate posibilitățile latente ale focarului central.

Aceasta este deci exaltarea mallarméană. Exaltare în același timp magnifică și solitară, căci „gloria" la care aspiră n-are nimic a face nici cu renumele, nici cu lumea exterioară. Ea este spectacolul oferit eului de eu, proiectîndu-se, ca să spun așa, circular, la distanțe siderale, totdeauna însă în sine, în așa fel încît pînă la urmă readuce la sine propria imagine mărită. Degajare de sine în cer spre un nor, pentru ca bolta să-i trimită reflexul înapoi : „Eu proiectat absolut" (11). Tot astfel, în interiorul unei încăperi făcute din oglinzi, un prinț își dă o serbare în care este în același timp autorul, actorul, publicul și eroul multiplicat. Sau, pentru a ne folosi de o ultimă comparație hiperbolică, e ca și cum un zeu meditînd la facerea lumii, n-ar mai trece la execuție și s-ar mulțumi să desfășoare în sinea lui temele proiectului său într-atît fiind de convins de inutilitatea și de inferioritatea unei creații reale, și sigur că numai o lume ce rămîne închisă într-însul poate să-l reprezinte cu fidelitate în propriii săi ochi.

Exaltarea mallarméană are, deci, în mod sigur vederea drept cauză ; însă eflorescența pe care aceasta o percepe, este o eflorescență cu totul interioară, iar *a vedea* echivalează aici riguros cu *a se vedea*. Poezia mallarméană este o oglindă fațetată, astfel alcătuită încît să răsfrîngă poetului din toate părțile o unică figură, a sa. Nu figura lui St. Mallarmé, desigur, ci aceea a ființei mentale care prin dispariția tuturor trăsăturilor individuale, devine subiectul anonim al unei elevații și al unei exaltări. Fiecare gîndire cititoare, fiecare „inimă spirituală" poate să reia pe cont propriu experiența acestei înălțări și să devină astfel, pentru a întrebuința expresia lui Nerval, zeul universului propriilor visuri ; cu precizarea totuși, că

spre deosebire de visul nervalian, visul mallarméan nu se manifestă în forma sentimentului, ci în forma noțiunilor celor mai riguros abstracte. Rozele sau iridaceele, lebedele, șuvițele care apar aici nu au altă existență decît aceea de simboluri ale universului geometric ; adică existența fictivă, de puncte, de raze și de cercuri. Concepute de către spirit, toate sfîrșesc prin a nu mai fi decît reflexe ale spiritului.

VI

„Dar această soră înțeleaptă și duioasă
Nu-și purtă privirea mai departe
Decît pînă la a surîde și, ca spre a o asculta
Îmi împlinesc antica trudă".

Împrăștiindu-și pretutindeni prezența scînteietoare, făcînd să apară în toate punctele cercului ei luminile unei multitudini ce se rotește și reverberează, gîndirea mallarméană se dezvoltă în propriul său spațiu. „Prin convergența de fragmente armonice la un centru" (12), ea vede la fel, simultan, tot acest spațiu, ieșit din ea și care este ea, scurgîndu-se înapoi în ea ca în propriu-i izvor : „Mă văd asemenea undei unui narcotic pașnic, ale cărui cercuri vibratorii, venind și plecînd alcătuiesc o limită infinită ce nu tulbură calmul din mijloc" (13). Gîndirea este deopotrivă centrul și limita infinită a tuturor cercurilor pe care le propagă desfășurarea excentrică a propriei activități și punctul fix la care totul revine. Este un loc și un mijloc. Fără îndoială de mai multe ori în poemul mallarméan spațiul apăruse ca realitatea ambiantă în centrul căreia locuiește spiritul. Acesta fusese pe rînd rolul „peisajului" primitiv, al pămîntului celor o sută de irișI, al „insulei" în care „fiece floare se arată mai mare". Dar nici natura edenică, nici pluralitatea lumii materiale, nici măcar memoria, această întindere deja aproape în întregime spirituală și elastică, în care „nutrim tot felul de amintiri" nu constituiseră

tărîmul perfect al spiritului. Într-un grad mai mare sau mai mic toate aceste locuri erau întinate de un viciu, acela al unei exteriorități fundamentale. Ele încercuiau și excludeau în același timp spiritul. Existînd în afară așa cum el exista înlăuntru, exterioare, așa cum el era interior, formau în jurul lui o realitate eterogenă. Permiteau comparația, nu expansiunea. Spiritul putea să se situeze în ele, să se compare cu ele, nu să se extindă într-însele. Spațiu și spirit erau mutual exclusive. Or, reducînd universul la o simplă îmbinare de noțiuni pure, Mallarmé reduce cu aceeași mișcare și spațiul exterior la echivalentul său mental. Așa cum își inventă ideile, poetul inventă și spațiul în care ele gravitează. El instalează... un „mijloc pur de ficțiune".

Spațiul deci nu mai e eterogen, nici exterior spiritului. Este cîmpul pe care și-l dă spiritul pentru a proceda liber prin expansiune la propria glorificare.

Lărgindu-și deci mediul, gîndirea mallarméană se străduiește peste măsură să realizeze „expansiunea (ei) totală" (14). Dar această „lărgire a locului prin vibrații pînă la infinit" nu se poate îndeplini fără ca vibrațiile să transporte tot la infinit imaginile vizibile în care poetul recunoaște semnele apoteozei sale. Există întotdeauna la Mallarmé o mișcare excentrică prin care totul se lărgește, dar prin care, în același timp, totul se și pierde ca la Nerval, în propria-i grandoare. Așa stau lucrurile cu umbra lui Théophile Gautier în *Toast funèbre (Toast funebru)*:

„...vreau să văd
Celui ce dispăru, ieri, întru misiunea
Ideală pe care ne-o dau grădinile acestui astru
Supraviețuindu-i spre cinstirea liniștitului dezastru
O frămîntare solemnă prin aer
De cuvinte..."

Fără îndoială, dispariția despre care se vorbește aici nu e alta decît moartea, iar ceea ce vrea poetul să vadă supraviețuind este cuvîntul defunctului; acest cuvînt

este însă el însuși o frămîntare, o vibrație a aerului ce se îndepărtează. Cuvîntul continuă să răsune, dar sunetul fuge de urechea ce-l ascultă, în ondulări mai vaste și mai puțin perceptibile. „Liniștitul dezastru" nu constă numai în dispariția gîndirii centrale, ci și în îndepărtarea infinită a imaginilor pe care ea le-a emis, a sunetelor pe care le-a proferat :

„Întregul suflet rezumat
Cînd lent îl expirăm afară
În mai multe rotocoale de fum
Abolite în alte rotocoale..." (15)

Din rotocol în rotocol, din cerc în cerc, sufletul proiectează totalitatea vaporoasă a ceea ce este el, dar, în același timp, expiră ca și suflarea, vede cum se duc și se destramă cercurile consecutive ale ideilor lui. E mereu obligat să-și reînceapă expansiunea. Mereu risipit, mereu reînceput, desfășurîndu-și tot mai departe volute tot mai subțiri, cercul de idei la Mallarmé este ca rotocolul de fum al țigării de foi. Aidoma scării din Igitur el se metamorfozează într-o „spirală vertiginoasă... fugară la infinit" (16). La limita extremă a expansiunii are loc un fel de scurgere universală a gîndirii. „Dispariție vibratorie" (17), catastrofă în care ființa se pierde în imensitate, în zare, din cauză că se dilată din toate părțile, se abolește în toate părțile.

Catastrofă cosmică, dar și ridicolă. Căci nimic, într-adevăr, nu e mai ridicol decît să te străduiești să fii totul, și, în consecință, să nu fii nimic. Ceea ce se risipește în fum, se risipește pe bună dreptate, pentru că era fum. Experiența neantului periferic este pentru Mallarmé ca și pentru Nerval, o catastrofă, dar pentru Mallarmé este o catastrofă rizibilă, și, prin urmare, o întoarcere la rațiune. Dispariția vibratorie a tuturor obiectelor datorită cărora poetul își compunea un univers mental rămîne fără consecințe pentru că fusese întotdeauna clar că aceste obiecte erau iluzorii. Nu merită, deci, supărarea. În sufletul lui Mallarmé în timp ce o parte exaltă în

chipul cel mai monstruos gîndirea, există încă o parte, nu mai puțin lucidă, ci duios sceptică numai, care, contemplînd această gîndire, nu-i pierde niciodată din vedere deșertăciunea. Soră a exaltării, întotdeauna ascultată de nebunie, fecioară cuminte, a cărei esență, în întregime negativă, constă în a refuza cu blîndețe s-o însoțească pe fecioara nebună în rătăcirile închipuirii ei, neacceptînd să-și „poarte privirea mai departe decît pînă la a surîde", ironia mallarméană frînează cît se poate de tare forța expansivă la infinit a idealului : această frînă este conștiința irealității ei. Dacă un anume Mallarmé umflat pînă la ridicol se risipește la orizont în propria-i mărire, un alt Mallarmé nu privește mai departe de vîrful țigării al cărui scrum se răcește. Nu se clintește din punctul său fix, păstrîndu-și surîsul pe buze.

VII

„O ! afle Spiritul de litigiu
În acest ceas cînd noi tăcem,
Cînd tija crinilor multipli
Creștea prea mult pentru înțelegerea noastră

Iar nu așa cum plînge țărmul
Cînd minte jocu-i monoton
Voind amploarea să apară
În foarte tînăra-mi uimire.

De-a auzi cerul întreg și harta
Adeverite fără încetare sub pașii mei
De valul însuși ce se îndepărtează
C-acest tărîm nu fu vreodată".

După afirmație revine, deci, negația. Extazului îi succede ironia. În conversația pe care spiritul o poartă cu sine, se repetă o mișcare alternată ce-l face să oscileze — precum nava din *Un coup de dés (O aruncare de zaruri)* — cînd de partea *da*-ului, cînd de partea *nu*-ului.

Conversația este o contestație, un „litigiu". Gînduri și cuvinte trebuie lăsate, oare, să crească și să se înmulțească în așa chip, încît să se dezvolte în minciună deplină, iar prin afirmațiile lor nesăbuite să piardă orice contact cu „înțelegerea noastră"? Sau „captiv al unei formule absolute" trebuie ca spunînd că nu este decît ceea ce este (18) să revii la țărm, la punctul fix, la centru? Aceasta este dilema mallarméană. Una dintre propoziții conduce în mod infailibil spiritul la afirmație, multiplicare, mărire, adică la hiperbolă — iar hiperbola este o minciună, un neant vorbit; cealaltă opțiune îl readuce la adevăr, la construcție, la negație și, în consecință, și la tăcere. Ironia este actul negator prin care totul fiind redus la nimic, apare clar că nu mai este nimic de spus, că poetului nu-i mai rămîne decît să tacă. Orice altă soluție e exclusă și cu deosebire aceea constînd în a exprima în mod inutil regretul că idealul nu există. Prin aceasta, Mallarmé cel din 1885 apare profund diferit de Mallarmé așa cum era cu douăzeci de ani înainte. Exigențele lui au crescut, dar și afazia sa poetică s-a agravat. Nu se mai pune problema să stabilească la distanță, ca odinioară, între el și un ideal inaccesibil, relații negative bazate pe neputința resimțită de a atinge și a cînta acest ideal. Mallarmé spune acum *nu* unei poezii care, totuși, fusese a lui, aceea din *Azur* (Azur), *Hérodiade* (Herodiada), *L'Enfant d'Idumée* (Copilul Idumeei) într-o vreme în care tinerețea lui se tînguia uimită la gîndul că patria-i ideală nu există; o poezie ce nu putea, așadar, să aibă drept subiect, decît jocurile monotone ale undei ori ale spiritului la cea mai mică distanță de țărm sau — simbol echivalent — avîntul plăpînd al fîntînii arteziene către un cer care se dă la o parte. Nu, dacă țara visată nu există, dacă poetul a greșit crezînd că putea să desprindă din el un univers autentificat de propriul cuvînt, în acest caz, așa cum ironia o indică, nu-i mai rămîne decît să păstreze tăcerea și, într-o lume mentală de-acum evaporată, să consimtă la a nu mai fi altceva decît, ai-

doma lebedei cu aripa prinsă în gheață, un soi de punct fix în jurul căruia se întinde cercul nimicului.

VIII

„Copila abdică de la extazu-i
Și învățată acum din drumeții
Rostește cuvîntul : Anastază !
Născut pentru eterne pergamente,

Înainte ca un mormînt să rîdă
Sub nici un climat, strămoșul ei,
Pentru că poartă acest nume : Pulcheria !
Ascuns de o prea înaltă gladiolă."

Astfel se încheie conversația pe care o poartă Mallarmé cu sine. Se încheie, ca toate conversațiile, prin tăcere. Sau, mai degrabă, așa s-ar încheia dacă, în clipa cînd sînt gata să tacă, cei doi interlocutori n-ar mai interveni o dată. Unul va lansa un ultim cuvînt, celălalt un rîs care este o ultimă exclamație. Dar exact înaintea acestui moment final, depărtarea ce se manifestă între cei doi interlocutori e cum nu se poate mai mare. Unul, afirmînd existența actuală a visului, pretinde la modul hiperbolic să se răspîndească într-însul ca într-un spațiu interior. Celălalt, dimpotrivă, negînd existența visului, readucînd spiritul la conștiința limitelor lui, înlocuiește spațiul prin vid, expansiunea prin constricție și discursul hiperbolic prin tăcerea deziluziei. Aici, fără îndoială, se putea opri conversația, în momentul în care contradicția e mai flagrantă, cînd antiteza anulează teza : „Vom adopta — scrie Mallarmé aiurea — tonul conversației ca limită supremă..., ca *oprire a cercurilor vibratorii ale gîndirii noastre*" (19). Or, tonul conversației este tonul ironiei și, într-adevăr, ironia este aceea care, prin surîsul ei antitetic *oprește* aici — finalmente pare-se — cercurile hiperbolice ale gîndirii nebune. Principiul de negație are, așadar, cîștig de cauză. Dialectica conștiinței poetice se încheie prin triumful ironiei.

Or, în acest ultim moment, principiul învins găsește mijlocul să lanseze învingătorului său un argument suprem. Fără îndoială, principiul de negație are dreptate. Căile experienței înțelepțesc gîndirea odinioară infantilă. Trebuie să abdici de la extaz, trebuie să recunoști că obiectul extazului nu există. Totul pare, deci, a fi cedat, abandonat, pierdut. Dar renunțînd la extazul actual, copilul mallarméan nu renunță decît la actualitatea acestuia. Asemenea unui rege care abdică de la tron, el renunță la a fi rege, dar nu la faptul de a fi fost rege. Această însușire regală, această virtute ce l-a făcut să domnească prin extaz peste tărîmul său interior, nu este o existență, ci o esență, nu o realitate, ci o idealitate. E adevărat că nu pot spune că sînt zeul sau regele universului visurilor mele, dar nimic și nimeni nu-mi poate nega dreptul de a proclama că am fost sau că voi fi zeul sau regele acestui univers. Numai momentul prezent este real. El singur poate să mă constrîngă la a nu fi decît ceea ce sînt. Dar dacă sînt captiv al acestei formule absolute, închisoarea mea are drept limite precise doar clipa în care sînt și nu pot fi decît ceea ce sînt. Pretutindeni aiurea, înainte, înapoi, pot fi în mod ideal ceea ce doresc să fiu. Afirm, deci, *anastaza*, adică, reînnoirea perpetuă a identificării mele cu visul, nu în prezentul care e mort al visului, ci, dincolo de prezent, într-un viitor ce se reface în chip ideal, aidoma trecutului.

Dincolo de negație revine, deci, afirmația. Afirmație care, ca și în dialectica hegeliană, și-a schimbat caracterul asimilîndu-și negația. Ea implică acum o abdicare de la extaz, adică de la expansiunea imediată în vis. Imortalitatea visului nu este actualitatea ci, dimpotrivă, non-actualitatea lui. Visul nu e realizabil decît în mod ideal, printr-un cuvînt doct (ori savant, non-extatic) ce-l transformă într-un simplu posibil, posibil al limbajului exprimat pe pergamentul cărții. *Anastaza* este, deci, în același timp, reapariția indefinită a gîndirii în ființa care o gîndește, și retipărirea perpetuă a cuvintelor în cartea care o propune.

Totul era, deci, pierdut, totul pare acum recîștigat. Hiperbolei extatice îi succede hiperbola doctă, aceea care nemaiîncrezîndu-se într-un elan imediat al ființei pleacă să caute în trecut știința ritului grație căruia în viitor va putea din nou să se dilate. Totul e recîștigat și, totuși, totul este încă pierdut, căci în acest moment izbucnește rîsul adversarului. Strămoș al copilului, umbră senilă și macabră a ceea ce acesta va deveni inevitabil, mormînt strîmt în care se va întemnița posesorul spațiului, ironia aruncă o ultimă negație. Fără îndoială, totul este salvat pentru că obiectul visului rămîne la adăpost de loviturile morții care nu pot atinge decît viața; dar totul este, de asemenea, pierdut, totul *va fi* pierdut, pentru că autorul acestui vis nu e nepieritor. Fiecare clipă de viață este o clipă de moarte. Moarte, de această dată, nu a visului, ci a celui care visează, neant central ce crede că se identifică Frumuseții. Frumusețea e nemuritoare, dar cel care o cîntă e muritor. Totul e așadar, pierdut, de vreme ce e pierdut acela de care depinde totul.

Ultima negație nu mai vizează, deci, existența a ceea ce este visat, ci existența celui care visează. Ea îl coboară în mormînt. Îl abolește. Dar abolindu-l, îi conferă brusc perfecțiunea ultimă de care el avea nevoie pentru a face una cu propriul vis. Nemaiexistînd, ca și visul, el a devenit, tot ca și visul, o ființă ideală. Ultimul gînd al lui Mallarmé nu este, deci, un gînd de înfrîngere. Retrăgînd orice actualitate mai întîi visului, apoi visătorului, el îi transportă, unul după altul, în singurul domeniu unde pot să existe în mod ideal și să fie la adăpost — domeniul posibilului. Ceea ce se propagă și continuă să se propage e un cer pur metaforic, scînteierea miraculos virtuală a „felurite fațete", „cercul pe care perpetuu îl închide, deschide rima", asemănător „ocolului prin iarbă al zînei sau al magicianului" (20). Iar în centrul acestui „zbor circular", acestei „omniprezente Linii spațiate de la orice punct la orice alt punct pentru a institui ideea" — sonoră, vană și monotonă linie — se află de asemenea

o ființă devenită în întregime virtuală, o „puritate centrală". (21). Din „centrul de suspens vibratoriu" (22) la linia periferică și de la linia periferică la centru, tot ceea ce are loc, nu are loc decît într-un mediu virtual, totul este în chip magic iluzie și deziluzie : „Această degajare multiplă în jurul unei nudități, măreață de atîtea contradictorii zboruri în care aceasta o ordonează, furtunoasă, planînd o ridică în slavă pînă la a o dizolva" (23). Magnificare și disoluție se succed și se echivalează. Ca și nenufarul alb simbolizînd nu o prezență, ci o absență, vîrtejurile cuvîntului „învelesc cu albul lor găunos un nimic". Ele îl învelesc și îl dezvoltă, disimulîndu-i inexistența și restituindu-l pînă la urmă întotdeauna „abisului central" (24) al mormîntului.

NOTE

1. *Œuvres complètes* (Opere complete), ed. H. Mondor et Jean Aubry, Pléiade, p. 394.
2. P. 392.
3. P. 396.
4. P. 352.
5. P. 545.
6. Tribulat Bonhomet, *Œuvres* (Opere), Mercure, vol. III, p. 118.
7. P. 334.
8. P. 393.
9. P. 396.
10. P. 615.
11. P. 434.
12. P. 320.
13. Fragment din *Igitur*, *Les Lettres* (Scrisorile), 1948, p. 24.
14. P. 380.
15. P. 73.
16. P. 437.
17. P. 857.

18. P. 647.
19. P. 852.
20. P. 400.
21. *Propos sur la poésie* (Cuvînt despre poezie), p. 148.
22. P. 386.
23. P. 309.
24. P. 333.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul XVI

HENRY JAMES

lui Jean Rousset

„Am în cel mai înalt grad instinctul și simțul alianțelor și al relațiilor, simțul încadrării și al încercării" (1).

„Conștiința este o activitate fără limită". (2). De îndată ce gîndirea lui James începe să devină conștientă de sine și de lumea înconjurătoare, ea trebuie să recunoască și caracterul infinit al acestei misiuni. Ea constă în a reprezenta. Or, totul este de reprezentat. Ființa care se străduiește să reflecte obiectele experienței sale, își dă seama că nimic nu este exclus din această experiență. „Experiența nu este niciodată limitată și niciodată completă". (3). Universul este o imensă pînză de păianjen ale cărei fire se întretaie la nesfîrșit și, în același timp, prelungindu-se. Cum să faci o deosebire, o alegere în această mulțime vibrantă, mătăsoasă ce-și schimbă mereu culoarea, făcută din contacte repetate, din contiguități subtile, din relații neîncetat altfel reînnoite ? Asemănătoare valului mării, al cărui vuiet este pentru Leibniz compus din toate sunetele particulare produse de picăturile ce îl compun, experiența totală a conștiinței este pentru Henry James formată în fiecare clipă dintr-un ansamblu vertiginos de impresii conexe, legate într-o urzeală de evenimente atît de strîns legate, încît spiritul se istovește numărîndu-le.

Lumea exterioară este, deci, o vastă întindere vie, de-a lungul căreia un fior trece și se răspîndește în toate părțile cît bate vederea... „Viața este o chestiune de suprafață la infinit". (4). Lumea interioară însă, aceea a profunzimii, revelă o imensitate și o complexitate echivalente. Încă din prima tinerețe, James s-a simțit victima, deopotrivă extaziată și copleșită, a ceea ce el numește

„teribila fluiditate a revelației de sine“ (5) ; fluiditate cu atît mai torențială cu cît era alimentată fără încetare de un neseçat rezervor de amintiri. În familia sa stîrnea mirare „alonja memoriei lui“ (6). Aceeași mirare ar fi putut stîrni și fertilitatea acesteia. Departe de a fi, ca și la Proust, un timp prea rar și fortuit regăsit prin operația memoriei involuntare, trecutul, la James, este mereu prezent și mereu se lățește în conștiință ca o pată de ulei ; astfel încît, la urma urmei, marea problemă pentru James nu este de a-și aminti, ci dimpotrivă, de a-și curăța gîndirea prin uitare. Căci imaginile trecutului, întocmai ca reprezentările prezentului, se propagă în conștiință, roiuri-roiuri.

Vorbind despre proiectul unei cărți de amintiri, James constată :

„Găsesc o dificultate de nenumărate ori reînnoită în a uza de discriminare în subiectul meu, într-atît îmi păreau părțile de inseparabil și de perfect legate... Diferitele aspecte au pornit să se multiplice, iar imaginile să roiască... Într-un cuvînt, bătaia la poarta trecutului avusese drept rezultat faptul de a o fi văzut deschizîndu-se larg pentru mine“ (7).

Iar mai departe mărturisește :

„În această țîșnire a memoriei pînă la urmă m-am pierdut...“ (8).

Nimic mai semnificativ la James decît această pierdere de sine, cauzată de chiar abundența amintirilor. Gîndirea se tulbură și se pierde nu prin diminuare, ci prin supraîncărcare. Masa imaginilor rememorate o împotmolește și o copleșește. Ea se adaugă altei mase, nu mai puțin abundentă, a percepțiilor actuale. În acest univers uimitor de bogat, în care spiritul se afundă fără răgaz, fără direcție și fără limită, precum într-o pădure virgină, el este copleșit mai degrabă de multitudinea detaliului decît de enormitatea ansamblului. O inextricabilă încîlceală de asociații îi îngreuiază vederea și îi împotmolește mersul. Henry James se simte pierdut în el însuși, așa cum un discipol al lui Copernic se simțea fără

reper în vastitatea spațiului cosmic. Asemenea lui Pascal văzînd universul lărgindu-se în juru-i fără măsură, tot astfel la capătul privirii, James vede ramificîndu-se, subîmpărțindu-se, și, în fine explodînd, perimetrul propriei experiențe. A deveni conștient de sine și de lume, înseamnă a căpăta conștiința unei duble întinderi, ale cărei limite devin cu neputință de atins, după cum este cu neputință, să-i separi părțile componente. Totul se leagă, se continuă și se dezvoltă, totul se întinde într-o „țesătură care nu încetează să se mărească" (9). E în zadar să cauți să „conturezi cu o trăsătură distinctă" (10), vreun element izolabil. Prima reprezentare a realului pe care o găsim la Henry James este, prin urmare, aceea a unui real nelimitat, inform, ininteligibil. Niciodată o gîndire nu se arată din primul moment atît de stînjenită de propria-i luxurianță. Unde să găsești o ieșire, un scop, un remediu ? E nevoie cu orice preț de un act al spiritului care să întrerupă net această proliferare minunată și fatală în același timp. Henry James își dă singur niște limite ca unul care se convertește sau emigrează sau se hotărăște să-și schimbe cu totul existența. Ordinea formală este pentru el un mijloc aproape disperat de a scăpa de ceea ce el numește „groaza de imensitatea marii suprafețe". (11).

„Trebuie, deci, ca experiența să organizeze pentru comoditatea și plăcerea ei un sistem de observație oarecare de teama de a nu se rătăci în această imensitate admirabilă". (12).

Imensității admirabile i se va opune sistemul de observație care introduce într-însa unele limite. Pentru scriitor, marea problemă este de a pune limite acolo unde, firește, ele nu există. Pentru James ca și pentru clasici, literatura este o reprezentare limitată, deci formală, deci artificială, a ceea ce, în sine este nelimitat : „Relațiile nu se opresc nicăieri iar încîntătoarea problemă pe care artistul și-o pune continuu constă numai și numai în a *trasa printr-o geometrie cu totul personală cercul* în interiorul căruia ele dau iluzia satisfăcătoare de a fi astfel

limitate". (13). La James, cercul nu joacă, prin urmare, nicidecum rolul unui simbol teologic sau cosmic; el nu are nimic a face cu *ființa* lucrurilor. Este pură reprezentare a unei aparențe. Decupare arbitrară săvîrșită de artist în marea masă fluidă a experienței, el constituie o închidere, la adăpostul căreia realitatea înconjurătoare poate să fie izolată, contemplată și reprezentată fără riscul de a se topi în multiplicitatea universală a fenomenelor. Spaima pe care i-o inspiră lui James imensitatea admirabilă are ca efect, la el, dorința imediată de a ridica bariere. Astfel încît, această gîndire, care inițial și spontan este una din cele mai informe cu putință, adoptă de la bun început formalismul cel mai riguros.

Este, deci, foarte important să observăm procedeele prin care se realizează această formalizare la James. Simplul fapt că gîndirea se constituie într-o conștiință „centrală", antrenează din pornire un soi de dispunere circulară a lumii înconjurătoare. Spiritul este un proiector ce-și plimbă luminile rotitoare în spațiu. Razele lui se desfășoară în toate direcțiile. Universul se construiește concentric pornind dintr-un focar central.

Astfel, conștiința nu mai apare acum ca o activitate nelimitată. Ea se propagă în cîmpurile pe care le luminează, însă în însuși modul ei de a proceda, trebuie notat, spune James, „ceva care ne menține într-un loc și face din acesta un *punct de vedere asupra universului*". (14).

O întreagă serie din romanele lui James reprezintă cu precizie modalitățile unui punct de vedere central deschis asupra unei lumi periferice. „Primul lucru de făcut, spune James, este să pornim în căutarea unui centru". (15). „Plasează-ți centrul subiectului în însăși conștiința personajului tău." (16). De la *Roderik Hudson* pînă la *The Ambassadors* (Ambasadorii), sînt ușor de aflat în opera lui James romanele în care conștiința unui personaj central formează „centrul de ecleraj" (17), în jurul căruia toate celelalte elemente, împinse în planul al doilea, se mulțumesc să joace rolul de obiecte. Ca și Adolph, ca Julien Sorel sau Emma Bovary, există anume

personaje ale lui James (Rowland Mallet, Newman, Caponsacchi, Isabel Archer, Maisy, Strether) cărora li se acordă importanța aproape exclusivă ce convine ființelor prin ochii cărora se descoperă ceea ce este. Universul pare să fie o invenție a minții lor; sau cel puțin cadrul populat de fantezia interpretativă a acestei minți, ori ansamblul de elemente a căror coeziune și chiar inteligibilitate depinde de puterea lui de organizare. Invers, la majoritatea romancierilor francezi din secolul al XIX-lea, conștiința centrală este mai adesea psihologică decît estetică. Ea este punctul de la care plecînd, se revelă, înainte de orice (cu excepția, poate, a lui Flaubert), profunzimea internă a ființei conștiente. Cu totul altfel stau lucrurile la Henry James. La el, conștiința se difuzează, dar aproape exclusiv în afara ei însăși, în zone aparținînd vieții exterioare. Conștiința jamesiană, lucru surprinzător în acea epocă, se abate de la interioritate. Ea nu este niciodată așa-zicînd centrul ei înseși. Rămîne pur punct de vedere. Punct de vedere care este mai tot timpul al unui personaj a cărui privire, diferită în aceasta de toate celelalte, are însușirea de a îmbrăca toate obiectele contemplate într-o nuanță, într-o colorație specifică, cum s-ar spune o marcă proprie a activității ei de contemplare. Fiecare privire atestă maniera de a vedea, cu totul relativă, a cutărei sau cutărei ființe. În romanul al cărui centru este, are tocmai scopul de a face să apară această individualitate invariabilă a punctului de vedere în varietatea obiectelor asupra cărora se exercită. În plus, în spatele centralității personajului principal, există la James încă o centralitate, dacă se poate spune așa, mai retrasă, aceea a autorului însuși. Orice personaj central este pentru James un mod de a percepe lucrurile conform unghiului de incidență, pe care i-l dă un personaj ales de el. Dincoace de conștiința personajului există, așadar, conștiința romancierului. Ea este ca o conștiință a conștiinței. Ocultă, disimulată în fundal, ea, totuși, domnește pretutindeni. Este centrul centrului. Din postul de comandă

pe care-l ocupă, ea impune pe tăcute universului său interpretările gîndirii și opțiunile voinței sale.

Printre aspectele esențiale ale operei trebuie deci subliniată supremația centrului asupra domeniului periferic. James reprezintă adesea această superioritate prin radiația unei conștiințe mai nobile, mai fine sau mai inocente decît aceea a ființelor în mijlocul cărora este situată. În jurul sufletului elevat se grupează sufletele vulgare. „Problema mea, scrie James, vorbind despre un roman al său intitulat *The Spoils of Poynton* (Jaful de la Poynton), era să stabilesc, în ce privește celelalte personaje, evidența izbitoare a prostiei lor relative, să le expun opacei agitații a penumbrei ce împresoară lumina centrală." (18). „În chip central, spune într-altă parte, privitor la un alt roman, *The Ivory Tower* (Turnul de fildeș), subiectul meu nu are nimic a face cu fărîmături proaste sau vulgare; el nu se ocupă de acestea decît circumferențial." (19).

Lui James îi place, deci, să dispună în jurul unei anumite purități centrale o mulțime mai mult sau mai puțin densă de personaje secundare, comice sau tragice. Luminii centrului i se opun penumbre pe care ea nu le poate întotdeauna pătrunde. Dar puterea ei de a lumina nu este pretutindeni aceeași. Nimic mai izbitor la James decît această limitare a puterii de iradiere a luminii. Unele din operele sale sînt ca o izbucnire de raze solare deschise în evantai sub un plafon de nori care îi stăvilesc desfășurarea. Rezistența opusă de opacitatea obiectelor periferice forței de luminare a focarului central, este unul din procedeele cele mai sigure prin care romancierul vădește limitarea premeditată a universului său.

Dacă romanul jamesian este cel mai adesea expresia unei radiații a privirii sau a gîndirii, adică a unei mișcări, mergînd de la centru la circumferință, el poate exprima tot atît de bine și mișcarea inversă. Ca și în romanele lui Flaubert, atît de iubite și de criticate de James, găsim adesea la acestea din urmă descrierea unui mediu periferic care-și exercită presiunea în centrul ac-

țiunii asupra conștiinței eroului. În loc să fie o putere esențialmente de difuzare, în acest caz gîndirea se preschimbă într-un simplu centru receptiv. Iar frumusețea acestor povestiri sau episoade țin de categoria de relație în întregime pasivă pe care conștiința o stabilește între ea însăși și lumea înconjurătoare :

„Sentimentul că această oră își are semnificația ei particulară și că această semnificație era poate pentru el de o mare importanță, îl năpădea cu încetul din ce în ce mai mult venind din *toate punctele cercului care-l înconjura*". (20).

Uneori chiar afluența elementului periferic este atît de mare, încît acoperă și scufundă, cel puțin provizoriu, conștiința centrală :

„Ea avea continuu impresia că sentimentul ce-i unea plutea ca o insulă oarecare din Sud, într-o mare călduță, care, în orice ocazie imaginabilă, alcătuia o margine, *o sferă exterioară*, de emoție generală ; și orice nou incident avea drept efect că marea scufunda insula, că marginea inunda textul. Atunci, pentru o clipă, marele talaz îl înghițea". (21).

Talaz, care, cînd înaintează, cînd se retrage. Cu toate acestea, oricare le-ar fi natura, mișcările, excentrice, concentrice, ce traversează romanul jamesian se desfășoară între două limite. Pe de o parte, există o gîndire situată într-un centru, pe de alta, o lume care nu mai are nimic nelimitat. Opțiunea pentru o conștiință este, pentru James, opțiunea pentru o *formă*. Grație funcției de punct de vedere pe care și-o asumă în inima operei, conștiința devine un autentic „principiu de compoziție" (22). O lume finită se află legată de o gîndire, ea însăși finită. Universul nu mai este o infinitate fugară. Spațiul romanului este ceea ce este închis într-un cîmp vizual și mental determinat.

Spațiului finit îi corespunde, de altfel, un *timp finit*. Noi am mai semnalat caracterul difluent al memoriei la James. De la sine ea se întinde peste tot, scufundă tot.

Astfel încît, James stabileşte în activitatea debordantă a memoriei sale aceleaşi restricţii ca şi în cazul multiplicării nelimitate a experienţelor lui directe. În loc să lase influxul amintirilor să mărească fără măsură aria temporală a conştiinţei, el atribuie acesteia limite extrem de înguste. Ca şi fratele său William, Henry James îşi concentrează atenţia asupra „prezentului aparent", adică micului cerc de durată care, în fiecare clipă a existenţei, închide foarte exact sentimentul trecutului imediat şi a viitorului iminent, şi numai pe acestea. Într-un cuvînt, viaţa este o chestiune de actualitate, după cum este o chestiune de suprafaţă. Să punem memoria în dulap şi s-o lăsăm acolo. „Sacul cu amintiri era agăţat în cuiul lui, într-un dulap... Cu timpul am învăţat să-mi stăpînesc mania ce-o aveam de a-l scoate afară". (23).

Romanul jamesian va fi, deci, adeseori, aproape privat de trecut. Personajele lui se găsesc în raporturi ce sînt cel mai adesea consecinţa unor conjuncturi prezente. Ele iau poziţii noi în raport cu evenimente, ele însele noi. Chestiune de suprafaţă şi nu de profunzime, de deplasare în spaţiu şi nu în timp. Personajul jamesian are îndeobşte puţină durată ; sau, mai degrabă, durata lui nu e făcută, precum a personajului flaubertian sau tolstoian, dintr-o grosime temporală. Între existenţa lui actuală şi fiinţa profundă nu se întind straturi de amintiri mai mult sau mai puţin dense. Durata acestor personaje, dacă ele au vreo durată, este comparabilă cu aceea a corpurilor cereşti ; nu că ar fi în mod deosebit lungă — ceea ce ar fi mai degrabă invers — ci ea constă, ca şi aceea a astrelor, în localizarea succesivă a uneia şi aceleiaşi entităţi în diferite puncte ale spaţiului. În cutare minut sau în cutare an, el este aici ; în cutare minut sau an, dincolo. El nu-şi schimbă natura. El schimbă doar raportul pe care-l au cu el toate celelalte puncte ale spaţiului. Rezultatul este un calcul complet, în care timpul are mare importanţă, mai mică, însă, decît locul. A trece din Europa în America sau din America în Europa implică o mutaţie mai semnificativă decît a trece de la

adolescență la vîrsta matură. În orice caz, e un lucru mai ușor de calculat. Și, de asemenea, se încadrează mai ușor în limitele precise pe care și le propune spiritul.

Mai există un mod pentru James de a nu se rătăci în adîncime : acela de a conferi personajului un trecut încă foarte vecin cu prezentul, o durată ce se îndepărtează cît mai puțin de suprafață :

„Mă desfată un trecut palpabil, imaginabil, *vizitabil*, distanțe din cele mai scurte și mistere din cele mai limpezi, însemne și semne ale unei lumi ce-o poți atinge tot atît de ușor ca atunci cînd întinzi mîna și apuci un obiect de pe cealaltă parte a mesei". (24).

Trecutul apropiat nu e prin urmare primejdios, nici prolix. Datorită proximității lui, stă la suprafață, este lipsit de adîncime. Abia dacă este trecut. Mai curînd poate fi asociat locurilor decît timpului. Este la îndemînă. Dar ce să faci atunci cu adevăratul trecut ? Să-l ignori ? Iată ce se mulțumește să facă, cel mai adesea, James. Dar uneori demonul curiozității, și acest alt demon, încă mai pervers, care îl incită pe romancier să aleagă drept subiect ceea ce îl înfricoșează cel mai mult și ceea ce are cel mai puțin chef să scrie, îl tîrăsc în regiunile adîncului. Așa se petrec lucrurile în cea mai cunoscută, poate, dintre povestirile lui James. Însă trecutul fabulos, — impalpabil, în-imaginabil, ne-vizitabil — care se găsește aici, este, de fapt, mai puțin primejdios pentru James decît trecutul real, trecutul istoric. În ciuda faptului că-și ia anumite precauții și că-și propune anumite limite, persistă la el dorința de a „o lua îndărăt pe firul timpului, de a se scălda într-adevăr în izvoarele sale cele mai pure", (25). Lucru ce a încercat să-l facă în *The Sense of the Past* (Sentimentul trecutului), roman neterminat și postum, unde împrumută eroului său un fel de a gîndi cu totul diferit de al său, făcînd gîndirea „ciudat de indiferentă față de actual și posibil". (26). Însă acest trecut, oricît ar fi de îndepărtat, apare și el foarte apropiat, căci imaginația se transportă într-însul, fără tranziție, fără

să traverseze timpuri intermediare. Prin urmare, trecut cu totul contiguu care, în plus, este cuprins între limite precise : „Abia cînd viața era încadrată de moarte, spune James despre personajul său, abia atunci tabloul părea să-și aibă locul său definitiv pe perete". (27). Moartea nu este deci aici o dimensiune nouă, nelimitată, dată ființei care dispare. Este, dimpotrivă, oprirea definitivă a existenței, așezarea ei într-un cadru determinat. Regăsim aceeași perspectivă într-o altă povestire al lui James, *Altarul morților*. Un bătrîn oficiază un cult pentru prietenii dispăruți. Se gîndește la ei în fața unui șir simbolic de lumînări așezate în cerc pe un altar. Acum cînd viețile lor s-au sfîrșit, are posibilitatea, dacă se poate spune astfel, să tragă linia, să facă adunarea, și să le închidă în meditații retrospective. Trecutul nu este deci o infinitate. Limitat el însuși de moarte, formează bordura subiacentă a prezentului, deci o limitare.

Limitarea impusă de cerc nu este, de altminteri, simplă, ci dublă. Într-un cerc nu există numai o bordură exterioară trasată de circumferință, ci în interior, un punct limită care este centrul. Sînt spirite, e drept, ca de pildă, Plotin, Cusanus, Boehme, Amiel sau Blanchot, pentru care centrul nu este o limită. El este un fel de infinit interior, un soi de abis. Pentru James, dimpotrivă, centrul este un punct de oprire, locul unde se întîlnesc și se imobilizează convergențele. Cum s-a văzut, limitarea circumferențială poate fi formată din ansamblul obiectelor exterioare asupra cărora rînd pe rînd se oprește privirea pornită din centru. Cu toate acestea, existînd două limite, ele sînt ușor de intervertit, și răsturnînd perspectiva, putem face în așa fel, încît obiectul să devină punctul de sosire al unei mișcări de prospectare și de explorare (ar trebui să putem spune de *in-spectare* și de *im-plorare)* provenind de la periferie. Atunci totul se schimbă, dintr-una centrală, conștiința devine periferică, iar obiectul contemplat devine un lucru central. Să ne închipuim, deci, în miezul romanului, un obiect oarecare, însuflețit sau neînsuflețit, un vas, un oraș, o femeie sau

orice altceva. Ceea ce are importanță, este să existe o gîndire care se apleacă asupra acestui obiect, care-l învelește, îl închide în centrul atenției ei. Iar la început, această gîndire este încă depărtată sau distrată, sau într-altfel ocupată. Ea se fixează și se apropie încetul cu încetul. În fine, atrasă în cerc, ea se concentrează asupra obiectului. Fără îndoială că Balzac însuși și, înaintea lui, Rousseau, știuseră să descrie o lume făcută din dorințe convergente în centrul căreia, prinsă ca între niște focuri încrucișate se zbătea o victimă. Dar Henry James este cel dintîi romancier avizat că fiecare din aceste dorințe își are lăcașul într-o conștiință propriu-zis periferică și cel dintîi care a dat unora din romanele lui structura unui obiect central reflectat într-un astfel de tip de conștiință. Poate că, de altminteri, era chiar în firea autorului romanului *The Portrait of a Lady* (Portretul unei doamne) să înceapă prin a se distanța, pentru a conferi obiectului pe care-l țintuiește cu privirea locul de prim-plan. În relațiile sale sociale și sentimentale, îl putem vedea păstrînd mai întîi distanțele și neavîntîndu-se decît mult timp după aceea și cu mii de precauții în interiorul altcuiva. Lucru ce transpare în rîndurile ce urmează, extrase dintr-o scrisoare a lui James către o prietenă :

„Nu vă cunosc foarte bine în amănunt — nici n-aș putea. Dar cred că știu printr-un fel de cunoaștere instinctivă că vă mișcă și vă afectează contactul lateral al lucrurilor cărora le percep în general reverberațiile ; părîndu-mi-se că, într-un fel sau altul, tensiunile și necazurile existenței n-au lipsit la *circumferința* (și uneori, dacă nu mă înșel, nici la *centrul)* cercului dumneavoastră, m-aș aventura să spun că nu mă îndoiesc că am resimțit unele din vibrațiile dumneavoastră fără, totuși, să le fi răspuns". (28).

După cum reiese din acest ciudat text epistolar, James se situează de preferință în punctul tangențial al cercurilor proiectate de suflete. Din acest punct, captează cel mai bine undele emanate de viața altcuiva. El este cel

care com-pătimește de departe, care freamătă cu delicatețe de la distanță. Mai mult încă, pentru a mări spațiul ce-l desparte de obiectul de care îl leagă totuși cea mai vie simpatie, el plasează bucuros între obiect și sine un fel de personaj-martor, a cărui dublă misiune constă în a observa obiectul în cauză și a disimula prezența autorului. „Îmi place, scrie el, să-mi văd istoria prin posibilitățile de acțiune și sensibilitatea vreunui martor sau al unui informator mai mult sau mai puțin detașat, a cărui contribuție principală la ceea ce se petrece, constă, într-o anumită cantitate de reflexii și interpretări". Iar un astfel de personaj, adaugă James, constituie „un substitut sau apologet comod pentru puterea creatoare, care, altfel ar rămîne voalată". (29).

Există, deci, în exercițiul conștiinței periferice, aceleași posibilități de *a comanda* ca și în funcționarea conștiinței centrale. Un anumit spectator, în spatele căruia se ascund intențiile autorului, are ca misiune să observe și să interpreteze. El aruncă o privire din ce în ce mai informată spre un mister central. Este cel care spionează, prevede, ba chiar explică și pregătește. Evenimentele au loc așa cum el le-a prezis, pentru a arăta parcă supunerea lor față de inteligența ce le gîndește înainte chiar de a se fi împlinit. Astfel gîndirea jamesiană se dedă la un joc de o subtilitate uluitoare. În centrul acțiunii, există un obiect, iar asupra acestui obiect o privire care se așază. Privirea observă acest obiect în toată complexitatea relațiilor lui. În sfîrșit ea îl cunoaște, și începînd din momentul în care îl cunoaște, pare că obiectul devine proprietatea ei și începe să-i urmeze sugestiile.

Pentru a ajunge, însă, la acest rezultat, cîte inspectări, cîte demersuri și conjecturi prealabile! Gîndirea periferică a lui James nu detestă nimic mai mult ca *bruscarea* cunoașterii progresive a obiectului său. După cum, ea nu coboară imediat în el, în linie dreaptă, ci, dimpotrivă, înmulțește circumvoluțiunile de toate felurile. Fie că e vorba de *The Golden Bowl* (Bolul de aur), de

The Wings of the Dove (Aripile porumbiței) sau de *The Sacred Fount* (Fîntîna sacră), romane dintre cele mai sinuoase și mai puțin grăbite să ajungă la limita finală și centrală a desfășurării lor, îndată ce James reușește să-și instaleze în împrejurimile unui obiect de investigat gîndirea interpretativă, el o face să pivoteze de jur împrejur printr-o mișcare în spirală care nu se închide asupra prăzii ei decît cu o extremă încetineală. Pradă care poate să fie ca în *Jaful de la Poynton* un ansamblu de lucruri neînsuflețite, dar și ca în *Bolul de aur* imaginea unei ființe iubite, la care gîndirea se raportează continuu. Situație descrisă într-un pasaj din acest ultim roman în care dragostea unei femei este comparată cu o grădină în centrul căreia se ridică un turn de fildeș:

„Maggy avea impresia că-i dăduse roată de o mie și o mie de ori. Își redusese existența în spațiul unde ea își urma circumvoluțiunile, un spațiu ce părea rînd pe rînd larg și îngust; totuși, ea nu scăpa din ochi frumoasa clădire ce se înălța atît de sus și ocupa atîta loc, dar căreia nu reușea să-i descopere intrarea." (30).

La urmă, Maggy va ajunge, totuși, la poalele turnului de fildeș și va izbuti să intre. Romanul jamesian înaintează printr-o mișcare adesea imperceptibilă, dar el nu bate pasul pe loc niciodată, iar progresiunea lui este cea a unei cunoașteri ce se vrea răbdătoare și minuțioasă. Iar într-un sens, pe măsură ce ea se apropie de centru, putem spune despre gîndirea investigatoare că se învîrte într-un cerc din ce în ce mai strîmt. În alt sens, deoarece numărul informațiilor lui crește neîncetat, cercul ce le conține pare să devină din ce în ce mai vast; cu atît mai mult, cu cît gîndirea nu se mulțumește să perceapă ceea ce este, ci *presupune* ceea ce *poate fi*, așa încît realitatea astfel descoperită se mărește prin adăugarea tuturor posibilităților. De aici începînd, mișcarea ce antrenează gîndirea în jurul obiectului său, poate să pară rînd pe rînd imensă și strînsă, asemănătoare prin aceasta cercurilor parcurse de imaginație în unele vise. Avem de a face cu același gen de

mișcare în *Fîntîna sacră*, cînd, pierdut în miile de supoziții pe care le suscită în el un anumit eveniment misterios, observatorul indiscret, fantezist și perplex, care este întotdeauna la James reprezentantul tipic al conștiinței periferice, se plimbă, pe înserate într-un parc, ale cărui alei capricioase, întorcîndu-se mereu de unde au pornit, reprezintă destul de bine meandrele cugetărilor lui. Iar atunci, ca un răspuns decisiv la rețeaua complicată de demersuri interogative, apare în fundul perspectivei persoana însăși care deține cheia problemei în jurul căreia s-a construit trama fantastică a ipotezelor :

„Atunci, sub acea lumină, în rochia ei de culoare deschisă, la capătul unei ieșiri, apăru Doamna Server... Văzîndu-mă, se opri. Era ca și cum ea se găsea acolo printr-o operație a inteligenței mele." (31).

De cîte ori nu asistăm, în romanul jamesian, la această perfectă coincidență a realității obiective cu gîndirea care o închipuie, ca și cum, pentru a folosi expresia lui James, una ar fi un efect al vrăjitoriei celeilalte ! Un strigăt de triumf pare atunci că se ridică din pieptul celui căruia, s-ar zice, i-a fost suficient să conceapă lucrurile spre a le face să se realizeze. Iată că spiritul, încetînd, în sfîrșit, să se învîrtească împrejurul obiectului său, poate să reîntîlnească, dintr-un salt, în centrul investigațiilor lui, adevărul verificat.

Adevăr care, de altfel, în chiar clipa revelării, apare ca principiu director a tot ceea ce-l înconjoară.

Mai mult decît oricare alt roman al lui James, *Fîntîna sacră* pare să aibă drept scop descrierea fenomenului prin care lucrurile se distribuie în jurul unui centru, cînd acesta își face brusc simțită prezența în străfundul conștiinței periferice. Astfel, în acest roman există o scenă cu totul remarcabilă în care un grup de convivi, seara, ascultă un muzician. „Este chiar infinitul, spune James, pe care vreme de o oră distinsul vizitator îl revărsă în noi, unduindu-l asupra atitudinilor și chipurilor noastre atente în miraculoase valuri de sunete și parcă de cu-

lori.“ Să ne ferim, totuși, să credem că infinitul de care este vorba aici este același cu înmulțirea fără sfîrșit a experienței sensibile menționate la început. Aici avem de a face cu o infinitate, dacă putem spune astfel, ordonată și montată într-un cadru. Pe de o parte, pare că muzica trebuie să se propage la nesfîrșit într-un cer unde culorile și sunetele sînt în armonie. Pe de alta, însă, acest mare curent excentric este parcă dominat și dirijat de aceeași prezență centrală întîlnită în pasajul precedent. Într-adevăr, James adaugă :

„Perfecțiunea de care ne-am bucurat constituia o margine, *o serie de cercuri concentrice* de culoare roz (a căror sclipire dispărea în nedeslușirea fermecătoare a tot restului lipsit de importanță) *de jur împrejurul micii figuri* în relief decupate de Doamna Server, care era întotdeauna în ochii mei imaginea directoare, adevăratul *principiu de compoziție* în această afluență de lucruri frumoase.“ (32).

O dată mai mult, centru și principiu de compoziție se identifică. Însă acest principiu nu mai este acum subiectul conștient împresurat de lumea obiectivă. Este, din contra, un *principiu obiectiv,* învelit în subiectivitatea conștiinței. Gîndirea gravitează în jurul obiectului, precum un spectator în jurul statuii pe care vrea s-o admire din toate unghiurile. Este ceea ce James numește „rotirea savantă a aspectelor“. (33). În locul unei pluralități de lucruri înconjurătoare, un obiect unic asupra căruia spiritul se concentrează și a cărui simplitate esențială este întrucîtva contrabalansată de multiplicitatea aspectelor. Din acest punct de vedere, romanul jamesian este asemănător în chip singular poemului mallarméan, și el făcut din „jocuri circumvoluționare“ și din „exhibarea sub toate fațetele ei“ a unei entități misterioase, despre care se va recunoaște pînă la sfîrșit că este centru a tot.

Romanul jamesian tinde, așadar, în ciuda tuturor volutelor și arabescurilor ce-i maschează centrul, să stabilească într-acesta simplitatea unui obiect unic contemplat de o conștiință unică. Principiul de compoziție

rezidă acum în întregime exact în această simplitate a obiectului central. Dar dacă astfel stau lucrurile nu e nevoie ca acea conștiință în care el se reflectă să fie *una*. Unitatea de conștiință nu este indispensabilă decît atunci cînd conștiința este centru, nu cînd este circumferențială. Henry James explorează cu un soi de beție infinitele posibilități deschise romanului prin variația succesivă a punctelor de vedere. Defilează o întreagă serie de personaje în a căror conștiință autorul se strecoară rînd pe rînd pentru a contempla cu mereu alți ochi un obiect care rămîne nesmintit același. Este ceea ce James numește „legea aspectelor succesive" pe care multe din romanele sale o aplică foarte exact. Găsim în ele reprezentarea unui tip nou de timp și de spațiu. Împrejurul centrului obiectiv se stabilește un cerc mișcător de puncte de vedere, romancierul trecînd de la unul la altul. Punctul de vedere este singurul care se schimbă, nimic altceva. Timpul este, deci, constituit prin substituirea mai puțin a unui moment cu un altul, cît a unui punct cu altul. Este, deci, un timp cît se poate de „local". Romanul este o succesiune de localizări. Poate fi comparat, așa cum o face James, cu „o casă cu o mie de ferestre, la fiecare din ele distingîndu-se o figură" (34), sau cu o „mobilă cu sertare" (35).

Spațiul romanului jamesian apare deci acum ca un cîmp circular, împărțit într-o mulțime de compartimente contigue, fiecare din ele locuit de o conștiință. Cea mai perfectă reprezentare a acestui spațiu se află în Prefața la *The Awkward Age* (Vîrsta ingrată). Henry James ne povestește aici că voind să-i facă pe redactorii unei reviste să înțeleagă organizarea unui roman, el desenase pe hîrtie următoarea reprezentare simbolică : un *cerc constînd dintr-un anumit număr de cerculețe așezate la distanță egală împrejurul unui obiect central.*" „Cerculețele, explică James, reprezentau tot atîtea lămpi distincte, fiecare avînd funcția de a lumina cu toată intensitatea necesară unul din aspectele obiectului". (36). Imagine singulară, dar uluitor de exactă, a ceea ce a

voit romancierul să realizeze : un roman constituit dintr-o pluralitate de conștiințe, toate vizînd același obiect. Spațiul acesta poate fi comparat și cu cel al unei săli de spectacol. Totul într-însa este aranjat spre a uni într-un centru un fascicol de interese periferice. Dar dacă în teatrul adevărat conștiințele spectatoare, în mod pasiv unificate, se supun magiei unui obiect central, el singur avînd puterea să zămislească varietatea, în romanul lui James, dimpotrivă, conștiințele-martore vin mereu să confere obiectului central virtuți noi și chiar posibilități noi de existență ; așa încît obiectul astfel contemplat pare să trăiască mii de vieți, atribuite lui, sugerate de mii de priviri diferite, de mii de noi interpretări ale realului. Uimitoarea activitate periferică a conștiințelor multiple are ca efect la James umflarea realului prin încărcarea lui cu toate posibilitățile pe care el le implică. Adevărul este un centru ce împresoară un nimb luminos de posibilități în același timp infinite și finite.

NOTE

1. *Lettre à Henry James Junior* (Scrisoare către Henry James junior), noiembrie 1913, *The Letterrs of Henry James* (Scrisorile lui H. J.), ed. Percy Lubbock, New York, 1920, vol. p. 347 : „I have to the last point the instinct and the sense for fusions and interrelations, for framing and encircling..."
2. *Lettre à Grace Norton* (Scrisoare către Grace Norton), 28 iulie 1883, op. cit., vol. I, p. 100 : „Consciousness is an illimitable power..."
3. *Partial Portraits* (Portrete Parțiale), MacMillan, p. 388 : „Experience is never limited and it is never complete ; it is an immense sensibility, a kind of huge spiderweb of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness and catching every air-borne particle in its tissue."
4. *Partial Portraits*, p. 207 : „...Life is, immensely, a matter of surface".

5. *The Ambassadors* (Ambasadorii), Prefață, *Novels and Tales (Romane și povestiri)*, New York edition, vol. XXI, p. XIX: „...The terrible fluidity of self-revelation..."
6. *A small Boy and Others* (Un băiețel și alte povestiri), MacMillan, 1913, p. 73: „My brother professed amazement, and even occasionally impatience, at my reach of reminiscence..."
7. *A small Boy and Others*, p. 2—3: „(I found) discrimination among the parts of my subject again and again difficult — so inseparably and beautifully they seemed to hang together... This meant that aspects began to multiply and images to swarm... To knock at the door of the past was in a word to see it open to me quite wide..."
8. Id., p. 242: „I lose myself, of a truth, under the whole pressure of the spring of memory..."
9. *Essays in London and elsewhere* (Eseuri din Londra și de aiurea), New York, 1893, p. 300: „...We are weaving our work together, and it goes on for ever, and it's all one mighty loom... And the tissue grows and grows, and we weave into it all our lights and our darkness, all our quartels and reconciliations, all our stupidities and our strivings, all the friction of our intercourse, and all the elements of our fate. The tangle may seem great at times, but it is all an immeasurable pattern, a spreading many-coloured figure."
10. *The Awkward Age* (Vîrsta ingrată), Prefață, *Novels and Tales*, vol. IX, p. VIII: „Thought the relations of a human figure or a social occurrence are what make such objects interesting, they also make them, to the same time, difficult to isolate, to surround with the sharp black line, to frame in the square, the circle, the charming oval, that helps any arrangement of objects to become a picture."
11. *Roderick Hudson*, Prefață, *Novels and Tales*, vol. I, p. VIII: „A young embroiderer of the canvas of life soon began to work in terror, fairly, of the vast expanse of that surface, of the boundless number of its distinct perforations for the needle, and of the tendency inherent in his many-coloured flowers and figures to cover and consume as many as possible of the little holes."

12. *Roderick Hudson*, p. VII: „Therefore it is that experience has to organise for convenicence and cheer, some system of observation — for fear, in the admirable immensity, of losing its way."
13. Id., p. VIII: „Really, universally, relations stop nowhere, and the exquisite problem of the artist is esternally but to draw, by a geometry of his own, the circle within which they shall happily appear to do so."
14. *Lettre à Grace Norton*, 28 iulie 1883: „...Something that holds one in one's place, makes it a standpoint in the universe..."
15. *Notes on Novelists* (Note despre romancieri), New York, 1914, p. 395: „The first thing we do is to cast about for some centre in our field".
16. *The Portrait of a Lady* (Portretul unei doamne), Prefață, *Novels and Tales*, vol. III, p. XV: „Place the centre of the subject in the young woman's own consciousness, I said to myself, „and you get as interesting and as beautiful a difficulty as you could wich."
17. *The Spoils of Poynton* (Jaful de la Poynton), Prefață, *Novels and Tales*, vol. X, p. XII: „The real centre, as I say, the citadel of the interest, with the fight waged round it, would have been the felt beauty and value of the prize of battle, the Things, always the splendid Things, placed in the middle light..."
18. *The Spoils of Poynton*, p. XVI: „My problem has decently to be met-that of establishing for the other persons, the vividness of their appearance of comparative stupidity, that of expcsing them to the full thick wash of the penumbra surrounding the central light..."
19. *The Ivory Tower* (Turnul de fildeș), *Novels and Tales*, vol. XXV, p. 340: „It isn't centrally a drama of fools or vulgarians: it's only circumferentially and surroundedly so."
20. *The Ivory Tower*, p. 109: „That such an hour had its meaning, and that the meaning might be great for him, this of course surged softly in, more and more, from every point of the circle that held him."

21. *The Wings of the Dove* (Aripile porumbiței), Scribner, 1902, vol. I, p. 29 : „The sens was constant for her that their relation was as if afloat, like some island of the south, in a great warm sea that made, for every conceivable chance, a margin, an outer sphere of general emotion ; and the effect of the occurrence of anything in particular was to make the sea submerge the island, the margin flood the text. The great wave now for a moment swept over."
22. *Roderick Hudson*, Prefață, p. XVI : „(The novel) remains in equilibrium by having found its centre, the point of command of all the rest. From this centre the subject has been treated, from this centre the interest has spread, and so, whatever else it may do or may not do, the thing has acknowledged a principle of composition..."
23. *A Small Boy and Others*, p. 73 : „The ragbag of memory hung on its nail in my closet, though I learnt with time to control the habit of bringing it forth".
24. *The Aspern Papers* (Documentele Aspern), Prefață : „I delight in a palpable imaginable visitable past-in the nearer distances and the clearer mysteries, the marks and signs of a world we may reach over to as by making a long arm we grasp an object at the other end of our own table."
25. *The Sense of the Past* (Sentimentul trecutului), Collins, 1917, p. 47 : „...To remount the steam of time, really to bathe in its upper and more natural waters..."
26. *The Sense of the Past*, p. 47 : „...Oddly indifferent to the actual and the possible."
27. *Id.* : „It was when life was framed in death that the picture was really hung up."
28. *Lettre à Grace Norton*, 5 martie 1907, în *Lettres*, vol. II, p. 69 : „I don't know, and how should I ? much about you in detail-but I think I have a kind of instinct of how the sidebrush of the things that I do get in a general way a reverberation of, touches, and affects you, and as in one way or another there seems to have been plenty of the stress and strain and pain of life on the circumference (and even some of it at the centre, as it were) of your circle I've

not been without feeling (and responding to,) I boldly say, some of your, vibrations."

29. *The Golden Bowl* (Bolul de aur), Prefață, *Novels and Tales*, vol. XXIII, p. V: „I have already betrayed my preference... for „seeing my story", through the opportunity and the sensibility of some more or less detached, some not strictly involved, though thoroughly interested and intelligent, witness or reporter, some person who contributes to the case mainly a certain amount of criticism and interpretation of it, ...a convenient substitute or apologist for the creative power otherwise so veiled and disembodies.

30. *The Golden Bowl*, vol. XXIV, p. 2—3: „She had walked round and round it—that was what she felt; she had carried on her existence in the space left her for circulation, a space that sometimes seemed ample and sometimes narrow; looking up all the while at the fair structure that spread itself so amply and rose so high, but never quite making out as yet where she might have entered had she wished."

31. *The Sacred Fount* (Fîntîna sacră), MacMillan, p. 101: „This was the light in which Mrs. Server, walking alone now, apparently, in the grey wood and pausing at sight of me, showed herself in her clear dress at the end of a vista. It was exactly as if she had been there by the operation of my intelligence..."

32. *The Sacred Fount*, p. 131: „The perfection of that, enjoyed as we enjoyed it, all made a margin, a series of concentric circles of ros-colour (shimmering away into the pleasant vague of everything else that didn't matter), for the salient little figure of Mrs. Server, still the controlling image for me, the real principle of composition, in this affluence of fine things."

33. *The Reverberator* (Reflectorul), Prefață, *Novels and Tales*, vol. XIII, p. VII: „...The planned rotation of aspects..."

34. *The Portrait of a Lady*, Prefață, p. X: „The house of fiction has in short not one window, but a million... At each of them stands a figure..."

35. *The Ivory Tower*, p. 148.

36. *The Awkward Age*, Prefață, p. XVI : „...I drew on a sheet... the neat figure of a circle consisting of a number of a small rounds disposed at equal distance about a central object. The central object was my situation, my subject in itself, to which the thing would owe its title, and the small rourds represented so many distinct lamps, as I liked to call them, the function of each of which would be to light with all due intensity one of its aspects."

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CLAUDEL

I

„Am terminat de-aproape un an o nouă carte pe care o voi intitula Cinci mari Ode... *Ele sînt mari monologuri lirice în care reiau poetic cîteva teme din cartea mea de filosofie, ca de pildă: inepuizabilul în închidere, cercul care este prototipul tuturor formelor, finit și în același timp infinit, ou, sămînță, gură deschisă, zero" (1).*

La origine, se descoperă un „act creator" (2). Că acest act vine de la Dumnezeu sau că el se desăvîrșește în lume, nu are deocamdată importanță. Este suficient că se manifestă și că se manifestă ca o naștere. „Eu sînt" vrea să spună mai întîi : Eu mă nasc, mă emit, mă ivesc, mă aprind. „Sînt un focar de lumină și de energie" (3). Firește, această lumină și această energie se difuzează numaidecît în toate direcțiile, în afara mea, în spațiu, dar se difuzează pornind de la mine, eu sînt focarul însuși. După cum tot la el mă întorc și eu cu gîndul fără încetare, către el urc din nou ca „la izvorul însuși al senzației, la tabloul de distribuție, la postul central" (4). În fiecare clipă mă nasc, în fiecare clipă îmi găsesc clipa mea și locul meu. Acesta este „actul vital, esențial din mine, anume elaborarea vibrației nervoase" (5). Fiecare moment trăit de Claudel, fiecare loc în care se situează sînt, va să zică, mai întîi, acel moment și acel loc în care Claudel își ia în posesie existența. Nimic altceva decît clipa cînd prinzi să răsufli, locul unde simți că-ți bate inima. Ceva ce nu are durată, nici întindere. Punct, însă, de la care plecînd, se constituie durata și întin-

derea : „*Punctul unic* ne furnizează ideea de inițiere și de plecare“ (6).

Acest punct unic, deci, nu este niciodată decît un punct de plecare. Nu e un loc de instalare, ci unul de unde se pleacă. Sau, mai curînd, din punctul fix, de acolo din încrengătura unde se cațără ființa claudeliană, privirea ei trebuie de îndată să călătorească, astfel încît ea este în același timp și cea care rămîne imobilă în furca arborelui, dar și aceea care, din înaltul acestei furci, are drept *mobil* parcurgerea vizuală a peisajului. A fi, înseamnă a fi într-un punct, înlăuntru, în vîrful cel mai fin al clipei și al locului, însă și a fi în afară, ca sistem de raze și de forțe zvîrlite cu putere spre exterior. Claudel, ca nimeni altul, este capabil să rămînă acolo unde i-a fost dat să fie, însă nimeni nu este mai incapabil de a-și interzice să răspîndească raze dincolo de acest loc. De aceea, pentru Claudel, *punctul unic* nu este un punct de sosire. Harul, pentru Claudel și, în primul rînd, harul creator, nu este niciodată, ca pentru jansenist sau pentru quietist, acel act ivit dintr-o transcendență atît de absolută încît să nu mai rămînă nimic de făcut decît s-o primești la extremitatea unei linii al cărei punct inițial ar fi Dumnezeu. Pentru Claudel, punctul unic este, dimpotrivă, un punct unde se situează în chip greu descriptibil, în același timp, actul Creatorului și Claudel însuși. Harul nu vine, el iscă, suscită. Actul Creatorului se confundă, deci, cu nașterea și activitatea creaturii. Puterea unuia este puterea celeilalte, ca și cum, printr-o intususcepțiune imediată și fără distanță sau numai prin transmiterea *impetus*-ului de la o bilă la alta, Claudel creat ar deveni creator și ar simți, în consecință, în sine însuși nu numai nevoia de a se supune voinței creatoare, ci și de a-i realiza activ intențiile. În ivirea primă a acestei ființe care este focar de lumină și de energie, ar fi, deci, în zadar să distingem partea lui Dumnezeu și partea omului. De la bun început, Claudel este pe de-a-ntregul divin și pe de-a-ntregul Claudel. Însă această totalitate și perfecțiune a ființei nu este deocamdată de-

cît în stare virtuală și punctuală. Este un germene divin, un Dumnezeu posibil : idee despre sine, despre Dumnezeu și despre lume, care caută cu orbire să iasă din micimea ei și să se realizeze într-un cîmp de acțiune.

Or, acest cîmp, înainte chiar de a-l cunoaște, trebuie umplut : „Ființa nu încetează să se nască, nu încetează să umple forma care i-a fost atribuită" (7). Înainte de a descoperi care este forma ei, trebuie s-o facă să apară iar acest lucru printr-un fel de umflare și de umplere, cum ar face un balon care, pentru a se cunoaște pe sine ca balon, și-ar umple din suflul interior propria vezică. Ființa este o putere sensibilă, embrionară, care debordează din toate părțile dincolo de centru, aflînd în cele patru dimensiuni ale spațiului și timpului un teritoriu de ocupat. Ea se proiectează în acest teritoriu, se întinde în cercuri concentrice, își urmărește din etapă în etapă completarea obscură :

„Eu am a mă completa nu numai în spațiu, dar și în timp (8).

„Ființa... umple continuu acest teritoriu circular... printr-o vibrație care merge de la centru la periferie" (9).

La Claudel mișcarea inițială merge, prin urmare, dintr-un punct prim către limite încă necunoscute. Ea este o „căutare a Punctului întru cucerirea întinderii" (10), această întindere fiind încă fără formă, cu toate că în adîncul ei ființa este deja o forță auto-formatoare care se desfășoară spontan ignorîndu-și viitorul contur. De aceea, cîmpul pe care îl invadează i se pare nelimitat. Fără îndoială, curînd, gîndirii claudeliene nu-i va părea nimic mai respingător decît concepția unui infinit uman sau cosmic. Însă înainte de a intra în posesia propriilor frontiere, ființa este pentru Claudel mai întîi o mișcare fără frontiere, o forță de expansiune care nu percepe încă nici un obstacol și care se răspîndește pretutindeni pentru a umple totul și a atinge totul :

„În perioada ce se poate numi embrionară, ideea se bucură de un cîmp împrejurul ei nelimitat. Ea este, ca să zicem așa, mereu la pîndă, o sensibilitate încordată în

toate părțile, un instrument de captură, un soare de raze și de palpe...“ (11).

Claudel descrie mișcarea primă a existenței sale ca „emisie a unei unde“ (12). În toate părțile, din cerc în cerc, într-un spațiu încă interior, ființa se propagă, soare de raze și de palpe care-și mărește necontenit aria explorată și ocupată. Aceasta nu este neapărat imediată sau totală. Începînd din clipa întotdeauna primă în care se constituie, forța expansivă are întreg spațiul înaintea sa și întreg timpul viitorului. Durata, ca și spațiul, este ceva care se deschide, mediul prin care ființa claudeliană are exact tot timpul de a se realiza. De aceea dezvoltarea ei are, precum aceea a vegetalului sau animalului, o lentoare inițială. Dacă ființa își extinde progresiv cîmpul acțiunii interioare, ea trebuie și să ocupe toate locurile acestuia, să le lege solid la centru, să-și distribuie pretutindeni radierea prezenței plastice. Există la Claudel (ca și la Sartre) o stare vîscoasă a gîndirii și a corpului, în care, în ciuda uriașei sale energii excentrice, ființa manifestă „o lene de a se depărta de un anume *centru de îngroșare*“ (13). Atunci lentoarea ei o face greoaie, îndemnînd-o să-și închege înainte de vreme deplasarea circulară, să secrete dincolo de primele cuceriri limfatice o coajă de ou sau o cochilie de melc : „Este *ființa rotundă* care la adăpostul tunicii de calcar se întreabă asupra propriei sale existențe“ (14). Este ca și perla, „dorință lentă coaptă și realizată a *sferei*“ (15).

Etapă primă, circumferință primă a ființei, în interiorul căreia aceasta își ia măsura propriului trup și stabilește contactul cu totalitatea persoanei sale fizice. Nu este greu să ni-l imaginăm pe Claudel ca pe un Budha somnolent, amorțit în carapacea lui, ascultînd însă vibrația circulară care o umple și aplecat atent asupra buricului : „Ombilicul, ...este indicația mijlocului nostru. Că dintr-un centru pornesc de-acolo asemenea unor raze toate măsurile corpului omenesc“ (16). Însă dincolo de densa rotunditate a corpului, spațiul continuă să se extindă, iar apetitul lui Claudel îl silește pe acesta să se

scuture de lene. El trebuie să irumpă în partea cealaltă. Ne putem imagina simțurile claudeliene ca pe niște antene sau, mai bine, ca niște tentacule. De jur împrejurul sferei corporale ele se agită, alungesc din ce în ce mai departe „soarele lor de raze și de palpe". „Or, fie un *cerc* al cărui focar luminos este centrul" (17). Acest centru este ochiul. El este un fel de ombilic de unde pornesc de asemenea măsuri, măsuri însă care, de această dată, nu ne informează asupra propriului nostru corp, ci asupra lumii spațiului și a obiectelor : „O lungă rază plecînd din *centrul* ochiului nostru ne propteşte de obiectul privit" (18). Ochiul este un „soare portativ" (19), grație căruia, cît bate vederea se stabilește un contact fizic cu lucrurile exterioare. Noi sîntem deopotrivă în centru, în punctul inițial *de unde* vedem și în punctul circumferențial *unde* vedem, unde ne proiectează vederea. Spațiul extern, cu tot ce cuprinde el, este, prin urmare, posedabil. Mișcarea noastră de expansiune nu se oprește la propriile noastre suprafețe corporale, putem să ne însușim ceea ce este dincolo de noi înșine, adică lumea. Ca și caracatițele sau ca octopodele sîntem un animal care suge și care prinde.

Însă ce să prinzi sau, mai degrabă, ce să nu prinzi ? O ființă care se definește ca o putere de expansiune nu poate să-și fixeze frontiere înainte ca această putere să fie epuizată sau oprită. Și pentru moment, ea ne pare liberă și inepuizabilă. De la imaginea animalului de pradă trebuie să trecem la aceea a cuceritorului. Cuceritor mongol al unui univers de stepe. Nimic nu-l oprește, nimic nu-l face să-și piardă răsuflarea. Intoleranța îi egalează exigența. Amîndouă sînt totale : „De tot împreună am nevoie" (20). „Nu-mi refuzați ceea ce reclam, și anume Totul" (21). Dintre personajele claudeliene, primul ca vechime și ca importanță este Tête d'or. El se va metamorfoza în Turelure. Este un sărac care se vrea milionar, un aventurier care se proclamă împărat. Dobîndind teritorii, îngrămădind bogății, el nu va înceta să agonizeze de foame și de dorință. Dacă n-are totul, n-are

nimic. Chiar și după convertire, Claudel nu va fi niciodată decît un cuceritor numai pe jumătate căit. Ca și Isaiia dorește întotdeauna să spună: „Locul este prea strîmt pentru mine, fă-mi loc" (22). Loc prea strîmt, loc ce nu poate să aibă limite, altele decît universale. În revărsarea sa circulară, ființa claudeliană este „mereu în căutare de ținuturi noi" (23). Ea știe că „tot ce este al pămîntului pe pămînt îi aparține pentru a-l călca, și că este inadmisibil să fie privată de cea mai mică porțiune din acest tot" (24). Ea are dreptul la univers. Ea nu este „cu totul întreagă, dacă nu este întregită cu această lume care o înconjoară" (25).

În expansiunea sa universală, puterea claudeliană nu încetează a fi circulară. Rotundității fizice a corpului i se substituie rotunditatea nu mai puțin fizică a Pămîntului. Ca și Cristofor Columb, Claudel „descoperă... că nu se mai poate lipsi de integralitatea sferei" (26). Aceasta este „un glob, un măr ce poate fi ținut în mînă" (27). Important însă de semnalat este faptul că această voință de posesiune nu se mulțumește să cîntărească suprafețele și că puterea posesoare vrea să pătrundă în densitatea și în organizarea concentrică a tuturor straturilor. „Aglomerarea de legături la centru" (28) este ceea ce formează globul. Iar Claudel situat în centrul acestuia, în loc strategic, de unde, ca un Lucifer neparalizat, dar exaltat de fulger, proiectează perpetuu unde posesive pînă la circumferința universului pămîntean. Atingerea lui nu îmbrățișează numai suprafețele, ea vine din adîncuri să pipăie toate punctele volumului. Tentaculele simțurilor se întind peste tot.

Nimic, așadar, la prima vedere, nu-l deosebește pe Claudel de marii poeți *expansivi* ai secolului al XIX-lea pe care îi va detesta întotdeauna. Ca și Faust al lui Goethe, ca și Byron, Hugo sau Lamartine, el este cel care, de la bun început, nu ține cont de nici o limită. El brutalizează spațiul, îl tratează ca pe un teritoriu cucerit. Exigența lui este totală. Totală nu numai în cîmpul pe care ea pretinde să-l ocupe, dar și în natura aces-

tei ocupații universale. Căci nu e vorba de a devora totul, ci și de a absorbi totul, de a face să treacă totul în substanța lui Claudel. Claudel este broasca, iar ca să devină la fel de mare ca boul, se instalează înlăuntrul acestuia și prin dilatare ocupă într-însul întreaga masă. Unul din pericolele literare de care a scăpat secolul al XX-lea, este spectacolul unui Claudel din ce în ce mai voluminos, obstruînd spațiile imaginare. Înaintea lui ar fi făcut vid, în el ar fi făcut plin, iar aceasta pînă unde bate vederea ; în așa fel încît, la urma urmei, în univers n-ar mai fi existat decît un Claudel uriaș, sferic, care, precum Leviatanul, „ar fi posedat marea eternă" (29). Această imagine, rizibilă și tragică deopotrivă, nu s-a realizat, totuși. Ea nu este însă neverosimilă. Ispita lui Claudel nu este ispita Sfîntului Anton. Ea nu constă în a vedea desfășurîndu-se dinaintea sa varietatea de forme, căci pentru Claudel toate formele sînt bune. Ea constă numai în a vedea deschizîndu-se înaintea sa spațiul. La această vedere, dorința de a-l înghiți sau de a se lăsa înghițit de acesta pune stăpînire pe poet. Or, spațiul pare infinit, iar Claudel ar fi putut să-și petreacă întreaga existență voind să-l înglobeze.

De aceea, de la *Tête d'or* pînă la oricare alta din operele ce urmează, drumul lui Claudel este caracterizat nu numai prin convertirea la Dumnezeu (și el era deja mistic, desigur, în stare sălbatică), ci și prin convertirea la limită și la măsură. Atingînd pe Dumnezeu, Claudel atinge deopotrivă marginile expansiunii sale. El își atinge capătul. Se recunoaște dincoace de infinit. De atunci începînd, spațiul în care se umfla circular își schimbă caracterul. Devine un spațiu finit pe care îl înconjoară un spațiu infinit, ca și în Evul mediu pe Dumnezeu sau Empireul : „Adevărata imagine a infinitului este cercul, *zero*-ul... Or, cercul este în același timp imaginea desăvîrșită a finitului, a creației realizate" (30). În interiorul acestui spațiu finit totul este finit, începînd cu mine însumi. Eu sînt o undă care se întinde, o forță excentrică și centrifugă ; eu sînt însă și o forță care se oprește la

limita ei, care refuză să meargă mai departe. Sînt caracterizat nu numai prin puterea mea de expansiune, ci și prin aceea de obstinație. Obiectele pe care le descopeream în jurul meu ca fiind penetrabile și asimilabile, devin forțe exterioare cu care intru în contact și în luptă. Ele îmi rezistă mie, eu le rezist lor. De jur împrejurul meu acestea alcătuiesc cerc și presiune. Împotriva lor eu fac cerc. Eu sînt limita lor și ele sînt limita mea. Eu le exclud pe ele iar ele mă exclud pe mine. Din această mutuală incompatibilitate îmi extrag informație și cunoaștere. Dincoace de lumea circulară care întinde concentric împrejurul meu sfera multiplelor ei presiuni, eu sînt o sferă la suprafața căreia ele produc indentații. În acest fel cunosc exteriorul, așa cum prin rezistența mea cunosc interiorul. Claudel își imaginează propria-i ființă ca pe o ghioagă cu ghinturi. „Experiența circumscrie omul" (31). Ea îi și face indentația :

„Dacă ne reprezentăm schematic domeniul vibrației animale ca *un cerc a cărui undă ultimă este circumferința*, ne putem reprezenta orice impresie, orice senzație venind din afară, printr-o identație care interesează nu numai forma exterioară, ci și întinderea ariei pe care ea o circumscrie. Fiecare undă plecînd din centru ajunge să fie deviată de acest obstacol" (32).

Eu sînt, prin urmare, limitat în același timp din lăuntru și din afară prin puterea mea de rezistență și prin rezistența lucrurilor. Închiderea vine din două părți. Închidere care nu implică numai imposibilitatea pentru mine de a-mi continua expansiunea excentrică, ci și posibilitatea de a mă cunoaște cunoscîndu-mi marginile. Astfel încît refuzul pe care Claudel îl opune atîtor gînduri sau persoane nu are drept cauză ignoranța, aroganța, lipsa de curiozitate sau de caritate. Ci, pur și simplu, el rezistă. Și rezistînd, capătă priză asupra sa. Teatrul claudelian are drept principal obiect descoperirea pe care personajele o fac asupra lor însele opunîndu-se altora. Fiind cunoașterea o co-naștere, lucrurile se pe-

trec precum în politică : are loc descoperirea presiunilor reciproce pe care le exercită sferele de influență unele asupra altora. O putere capătă conștiință de sine cînd capătă formă. Iar formă capătă atunci cînd se opintește în propriile-i limite : „*Orice ființă vie este un cerc* mai mult sau mai puțin modificat, întotdeauna însă limitat de un contur" (33). „Orice lucru este definit și definitoriu" (34).

Puterea de expansiune a devenit, așadar, o putere de formare. Pornită dintr-un punct, ființa claudeliană s-a întins în spațiu și în timp prin unde succesive pînă la o limită definită : „În fiecare an un cerc împrejurul unui cerc va număra ceva, va înregistra un laps, va transforma fluxul omogen în unitate numerică" (35). Fapt pentru care timpul copacului sau al omului nu va putea fi confundat cu fluxul newtonian și cu atît mai puțin spațiul uman cu o întindere infinită. Ca și în devenirea aristoteliană, timpul constă în a dezvolta și a împlini treptat o formă. Or, orice formă este o variație a cercului. Ființa umană este un act continuu prin care se formează și se închide o energie ondulatorie care merge de la centru la circumferință.

II

„Schematic, unda poate fi definită ca o mișcare, mișcare ce plecînd de la centru, atinge toate punctele unei arii circumscrise prin limita pe care aceasta o trasează încetînd. Ea determină asupra tuturor punctelor o deplasare totală, urmată de o *reacție, sau tendință de a relua primul* loc..." (36).

Ajunsă la extremitatea mișcării sale excentrice, printr-o mișcare inversă, ființa claudeliană se întoarce, așadar, pînă la locul ei dintîi. Timp dublu al activității umane, făcută, ca și suflarea, din inspirație și din expirație. Dacă ființa claudeliană se regăsește însă la punctul ei de plecare, este pentru a se descoperi aici într-o poziție cu totul diferită. Avîndu-și parcursă aria, umplut

locul, delimitată circumferința, ea se cunoaște în ansamblul formei sale tot așa cum, de la postul de comandă, patronul se cunoaște în atelierele lui. În plus, odată luat contactul cu lucrurile, măsurîndu-se din toate părțile cu corpuri externe, percepînd îndărătul lor presiunea imediată a altor presiuni și a altor forme, ea știe că existența ca și persoana ei sînt definite și din afară prin totalitatea cosmică. A se naște și a cunoaște nu înseamnă, prin urmare, numai a împinge în toate sensurile propria forță iradiantă, înseamnă a simți convergînd din toate părțile asupră-ți universul. Acesta este sensul faimosului a *co-naște :*

„Noi nu încetăm să co-naștem în lume, ceea ce înseamnă că cunoașterea noastră este opera *înfloririi circulare* a ființei noastre aflate constant în stare de vibrare, pe care vor veni să se insereze atingerile diverse, obiectele acestei co-nașteri speciale" (37).

Însă aceste atingeri și aceste inserții nu mai apar acum ca simple indentații la suprafața ființei. Așa cum există un reflux al acesteia spre sursele ei, există o mișcare confluentă a universului spre punctul central al eului : „Totul sosește în întîmpinarea noastră" (38). Totul se desenează în jurul nostru ca „un contur de suflete și de locuri" (39). Ființa care co-naște în lume se găsește situată, deci, într-un punct de unde nu numai că poate să se avînte în lume, ci de unde, în plus, poate să vadă venind spre ea această lume întru întîmpinarea căreia mergea. Ea este un „centru de convergență" (40), un „focar de compunere" (41). Omul „constituie, pretutindeni unde se află, un centru" (42) :

„Îmbrățișez lumea ! Văd înnodîndu-se în jurul meu tot felul de relații a căror condiție esențială este această poziție centrală și dominantă pe care mi-o văd atribuită mie" (43).

Este exact poziția pe care Proust încerca mereu să o atingă și pe care nu a atins-o decît la sfîrșitul *Timpului regăsit*, unde lasă să se întrevadă că o ființă cocoțată pe picioroange sau care a suit toate treptele clopotniței

din Combray, ar putea să vadă simultan Guermantes și Méséglise, precum și cele patru colțuri ale orizontului. Ciudățenia este că Proust are nevoie de atîta trudă pentru a realiza ceea ce Claudel izbutește în chipul cel mai firesc. Pentru acesta din urmă, spațiul uman este ceea ce se distribuie în jurul unui centru. Iar centrul nu poate fi altul decît Claudel însuși. Totul se deschide, se etalează, se ordonează într-un singur peisaj căruia privirea îi găsește și îi dă unitate. „Totul se leagă ; totul este omogen" (44). Pentru a se instala în poziția lui centrală, Claudel nu este nevoit să facă să alterneze în gîndirea sa părțile succesive ale propriei experiențe. Aceasta este întotdeauna circulară și întotdeauna totală. Ea nu deosebește deloc direcțiile opuse în a căror despărțire gîndirea lui Proust se destramă și se pierde. Pentru Claudel, toate direcțiile sînt date deodată în centrul perceptiv și ordonator. Ființa claudeliană este o întretăiere de drumuri, o încrucișare de priviri. Cum ar putea să se rătăcească și să se despice în spațiu, cînd ea este această simultaneitate omogenă unde, din toate părțile și de la un cap la altul, totul se dispune, se îngrămădește, se înmănunchează ca o cîmpie în jurul unei „întretăieri de drumuri" (45). Lumea este un „univers cu plafon" (46). Oricît de departe s-ar întinde, aceasta se întîmplă în limite întotdeauna recunoscute de „specialistul orizontului" (47). La fel obiectul poeziei nu este nicidecum altul decît universul, „sfîntă realitate, odată pentru totdeauna, *în centrul căreia sîntem plasați*" (48). Poetul nu este oare acest „punct geometric în care locul, compunîndu-se în armonia lui capătă, ca să spunem așa, existență și conștiință, parcă, de sine însuși ?" (49). Astfel Anne Vercors „nu încetează deloc să vadă în jur Pămîntul ca un cer fix zugrăvit în culori schimbătoare" (50).

Însă aceste culori sînt schimbătoare, așa încît pe imobilitatea cerului fix al spațiului, mobilitatea timpului face să se rotească un alt cerc, compus, se pare, din nuanțe fugitive. Or, nu-i aici, pentru Claudel, pericolul de a vedea desfăcîndu-se acordul profund pe care el îl

află între poziția sa centrală și realitatea periferică? Din moment ce se manifestă ca raportare a centrului la circumferință într-un spațiu fix, simultaneitatea spațială este absolută; din furca arborelui unde mă aflu pînă la extremitatea peisajului pe care-l descopăr, tot ceea ce văd, dezvoltînd totodată ansamblul planurilor și al liniilor, îmi este simultan prezent. Însă din moment ce eu percep, bunăoară, în acest loc, un vehicul pornind, descopăr un univers în care ceea ce exista nu mai există, în care ceea ce există va fi înlocuit de ceea ce nu este încă. Dintre toate noțiunile, aceea de timp amenință cel mai covîrșitor munca poetică a lui Claudel. Este și cea care a constrîns poetul la cel mai cumplit efort. Pentru Claudel, timpul nu este succesivitate pură. Departe de a fi un punct, deplasîndu-se fără contenire de-a lungul unei linii imaginare, aceea a duratei, el este această durată însăși, asemănătoare spațiului, un spațiu însă turnant. Timpul claudelian este timpul unui orologiu, un orologiu pe care ora se află totuși marcată, dar nu prin mișcarea unui arătător mergînd din cifră în cifră de jur împrejurul unui cadran imobil, ci prin însăși mișcarea acestui cadran, pivotînd de jur împrejurul centrului. Astfel încît, într-un anume sens, el este toate orele dintr-o dată Puțin importă că timpul merge din clipă în clipă, de la trecutul cel mai îndepărtat pînă la cel mai profund viitor, toate aceste clipe sînt întotdeauna situate în același timp pe curba duratei. Și toate aceste clipe, trecute, prezente, viitoare, se raportează la fel de simultan la centrul lor care este conștiința mea prezentă. Nimeni n-a afirmat cu mai multă tărie decît Claudel realitatea lui *Totum Simul* uman : „Ceea ce văd nu e deloc viitorul (sau trecutul), este însuși prezentul pe care un zeu ne zorește să-l descifrăm... O oră imensă, totală, este calculată clipă de clipă" (51). Această oră totală o calculează „în centrul orizonturilor, astronomul, în picioare pe Pămîntul în mers, precum un marinar în nacela sa" (52). La fel, cititorul unui ziar, care, aruncîndu-și privirea peste buletinul meteorologic, cu toate curbele lui

concentrice, descoperă un cadran universal: „schema implicită a totalei situații cotidiene, punctul, dacă pot spune astfel, clipei noastre în mijlocul coordonatelor ei" (53).

În concluzie, timpul nu diferă de spațiu. El este un spațiu care se rotește, dar care, rotindu-se, nu se raportează mai puțin universal la centrul uman decît se raportează spațiul fix. Spațiu și durată sînt „raportori circumferențiali" (54):

„Totul vine să se măsoare cu acest dublu diametru al unui cerc invizibil care discerne dreapta și stînga și susul și josul. Tot ce-i trecător vine la acest gnomon supermeridian să întrebe cît e ora" (55).

Pe scurt, pretutindeni, în orice moment, totul îi este prezent lui Claudel. Totul formează în jurul lui o realitate periferică și cu ea se simte profund solidar. Oricare ar fi ora universului, oricare ar fi locul din care este perceput, un univers total se revelă întotdeauna într-o oră totală. Univers făcut din timp, făcut din spațiu. Însă această totalitate nu este nici abstract spațială, nici abstract temporală. Trama însăși a universului spațio-temporal este pentru Claudel o continuitate sferică omogenă, unde pretutindeni și mereu se discerne o inepuizabilă varietate de obiecte concrete. Sfera cosmică nu este infinită, ea este însă inepuizabil de bogată. În fiecare loc și în fiecare clipă se disting forme. Contururile lor se delimitează reciproc. În așa chip încît a cunoaște universul nu este numai a co-naște [a se naște împreună (n.t.)] în ansamblul acestuia, ci a co-naște în fiecare din entitățile ce îl compun. Nimic nu este mai frapant la Claudel decît deplasarea pe care el o operează de la cunoașterea subiectivă la cunoașterea obiectivă. Gîndirea și viziunea sa nu rămîn mai puțin riguros centrale, însă această centralitate devine acum centralitatea obiectului. Pentru a-l descrie, Claudel nu-l contemplă de departe, ci din interior. Așa cum orice tablou comportă un „punct luminos" care este „pivotul compoziției" (56), tot astfel, orice obiect apare ca un centru *„împresurat de radierea indicilor lui"* (57). „Orice corp

constituie termenul final al unui ansamblu de serii convergente. Este locul de încrucișare infinit complexă a firului cu urzeala" (58). „Înțeleg că orice lucru nu subzistă prin el însuși, ci într-un raport infinit cu toate celelalte" (59). Pentru a înțelege un lucru, trebuie, prin urmare, să vedem universul dispunîndu-se de jur împrejur: „Cînd vorbesc de pin, de smochinul indian, cînd vorbesc de orașele chinezești, aceasta începe întotdeauna printr-un fel de definire interioară comportînd consecințe, cu locul pe care obiectul îl ocupă din punct de vedere al compunerii într-un ansamblu..." (60). Descrierea claudeliană este, prin urmare, o definire. Ea comportă inevitabil, ca întotdeauna, un punct central și o rotunjime convergentă sau radiantă. Astfel mărul, „acest lucru perfect rotund între degetele noastre, ...fruct al unei împliniri a văilor..., al unei convergențe a pantelor" (61). Tot astfel crinul: „Pe această tijă alungită, care-l ajută să străbată pînă în adînc, să scoată viață din moment și din accident, *înflorește într-o circumferință* făcută din petale geometric compuse, floarea, cupă esențială și sintetică, buric al oricărei întinderi, care conferă sensul perfect și *centrul* suprem dispunerilor calculate ale unui *univers concentric*" (62).

Pentru a defini floarea — crin sau trandafir — Claudel, spre deosebire de Mallarmé, evocă nu o absență, ci o prezență circulară universală.

Însă nu numai obiectele lesne definibile — flori sau fructe — se găsesc atît de universal încercuite. Cîmpurile, marea, fluviile, orașele, totul e pretext pentru aceeași dispunere.

„Pămîntul propagă în juru-i vaste unde care antrenează zguduituri din cele mai diverse (63).

„Dîndu-mi seama de direcția generală, de arterele lor esențiale și de afluenți, de ocolișurile impuse de un obstacol, de punctele de convergență și de acele sondări care sînt fundăturile în mijlocul unei insule refractare (64).

„Mă gîndesc la acele străzi ale Romei, plăcut umbroase... care dădeau deodată spre o fîntînă feerică, spre cine știe ce palat minunat, de-o culoare cu aurul, de-o culoare cu lumina. Și piețele, acele răscruci scumpe Înțelepciunii sînt Puncte de convergență ce permit Eclezíastului să dilate și totodată să reunească (65).

„Orașul... se naște dintr-o ajungere și dintr-o plecare, dintr-o întîlnire și dintr-o încrucișare" (66).

În universul claudelian orice obiect și orice ființă poate, deci, deveni centrul cercului. De la circumferință la centru și de la centru la circumferință este un „du-te-vino perpetuu" (67). „Chiar pentru simpla avîntare în zbor a unui fluture, cerul întreg este necesar" (68). Reciproc, zborul fluturelui îi este necesar cerului. Astfel încît orișicare lucru este centru, orișicare centru se raportează la circumferință și vice-versa. Fiecare creatură există nu numai în ea însăși, în centrul ei, ci în dubla mișcare ondulatorie prin care ea primește totul și se transmite pretutindeni. Dincolo de trandafir, din toate părțile, pînă la limita verii, se propagă parfumul trandafirului. Or, această mișcare prin care ființa se șterge iar acțiunea ei se prelungește, este o mișcare de dedicare și de glorie. S-ar părea că dacă totul devine centru, e pentru a se duce și a duce pînă la periferie nu existența proprie, ci partea proprie de energie și de realitate, spre a face mai complet cercul și realitatea totală mai perfectă.

„Nici un trandafir ! ci acest cuvînt perfect într-o circumferință inefabilă.

În care fiecare lucru în fine, pentru o clipă, la această oră supremă, e născut". (69).

Totul se propagă și totul se înalță ducînd cu sine spiritul :

„Eu lucrez înlăuntru și de pretutindeni văd totul urcînd deodată" (70).

„Pe măsură ce urcăm... privirea în urma noastră stabilește acordul și pacea pe un cerc al naturii din ce în ce mai mare" (71).

„Pe măsură ce urc, pe măsură ce mă ajută să urc, acest corp sublim al bisericii din care fac parte și cu seva căruia comunic, devine tot mai largă imaginea acestei tulpine centrale la care se referă orizontul circumferent. Eu servesc drept punct de plecare și de sosire unei radieri de linii din ce în ce mai întinse" (72).

Există la Claudel o mișcare ascensională deloc contradictorie cu imaginea centrului și a cercului. Căci din chiar acest centru, și fără a-l părăsi, ființa se ridică așa zicînd pe loc, pentru a contempla un orizont mereu limitat, însă mereu mai larg. Arborele claudelian crește fără a înceta să proiecteze în juru-i frunzișul sferic. Însă pe măsură ce gîndirea se ridică și descoperă un cîmp mai vast, sfera exprimării ei se dilată și ea și se simplifică. După cum parfumul trandafirului care, propagîndu-se, te face să uiți trandafirul, nemaifiind decît un cuvînt perfect într-o circumferință inefabilă, tot astfel cuvîntul omenesc nu mai este decît un murmur circumferențial, un uriaș O schițat de gură. Gura enunță eul și lumea, ființele și lucrurile și universul care le conține. Pentru a exprima rotunditatea acestora poetul „realizează împrejurul centrului emotiv un soi de buză precară, coama unui val, plăsmuirea lichidă a unui soi de organ vocal" (73). Buzele sînt „rotundul definitiv împrejurul cuvîntului, împrejurul jetului vocal" (74). Dar acest cuvînt însuși, care este cuvîntul cosmic, cuvîntul care încercuie lumea, nu exprimă lumea în cele din urmă decît pentru a o adresa dincolo unei ființe transcendente. Astfel cuvîntul în urma lui Claudel este un cuvînt dezlegat, nu de sens, dar de orice semnificație particulară, un cuvînt-limită, un cerc anonim de dilatație, un *zero*: „O este oglinda, dacă nu cumva vidul perfect și rotundul inimii dilatate spre spiritul oral" (75). — „De ce are el nevoie oare, se întreabă Dumnezeu vorbind despre omul care se roagă, dacă nu de universul întreg pentru a-mi spune O, pentru a deschide spre soare cu limba în mijloc, un abis catolic?" (76).

„Apel la orizontul circumferent“ (77), „sentiment periferic“ (78), cuvîntul claudelian se despoaie la urmă de orice formă. De la un capăt la altul, el nu mai este decît un elan impersonal spre o realitate transcendentă. Ea își caută orizontul, sfîrșitul, limita supremă. Universul și eul au devenit un fel de neant interior, un deșert mistuit de o lumină toridă :

„...loc sustras oricărei direcții, oricărei destinații profane, pămînt-centru fără nici o pantă, unde dominanța unui orizont particular nu prejudiciază *acest cerc perfect care este transcripția Infinitului pe suprafața sa*“ (79).

III

„Unul și-l găsise pe Dumnezeu în centru, celălalt îl cerea cu durere orizontului“ (80). Acești doi pelerini, și unul ca și celălalt, îl reprezintă pe Claudel ; și unul și celălalt în căutările lor al căror obiect este același iar direcția alta, au resimțit aceleași bucurii, aceleași dureri și au cîntat același cîntec. Cel care în căutarea lui Dumnezeu pornește de la centru spre circumferință ajunge pînă la urmă din toate părțile la suprafața lumii. El are, ca Tête d'or, soarele în brațe. Claudel visează să ia o măsură a lui Dumnezeu care să nu lase nimic în afară, precum cineva care descrie circumscriind“ (81). Cercul pe care el se silește să-l traseze este „o panglică ; ea, făcînd înconjurul obiectului închis fără a omite nimic, ne ajută să atingem prin mijlocirea finitului forma și posesiunea infinitului“ (82). Claudel caută să traseze împrejurul lui Dumnezeu un cerc ; încearcă să facă să coincidă circumferința finită a lumii și circumferința infinită a lui Dumnezeu. Astfel el întinde pînă la limitele spațiilor cosmice nu numai elanul excentric al propriei gîndiri, dar și enumerarea inepuizabilă a lumii încercuitoare și încercuite. Cu toate acestea, cercul și centrul lui Dumnezeu nu sînt cercul și centrul omului. Transcendența divină depășește orice umană circularitate sau centralitate. Pe de-o parte, ea reculează întotdeauna dincolo de spațiul

necircumscris ; în așa fel, încît explorarea orizontului se încheie în înfrîngere și în suferință. Pe de altă parte însă, ea reculează întotdeauna dincoace în infinitatea inversă a centrului, în așa fel încît, într-un sens, ca și în celălalt, în interior ca și în exterior, Dumnezeu nu poate fi prins. Totuși, se pare că în lipsa Dumnezeului circumferențial, cel puțin Dumnezeul central va fi aflat. Începînd de la periferia lumii, fiecare obiect, fiecare ființă vie, fiecare gînd intim nu poate face altfel decît să-l desemneze. La fel ca pentru Dante și Dionis Areopagitul, Biserica pătimitoare ca și Biserica triumfătoare sînt, pentru Claudel, o dispunere și o mișcare în jurul centrului, o orientare spre acesta. Din toate părțile, universul se înclină în pantă spre această realitate centrală. Într-un pasaj celebru citat de el de trei ori, Claudel descrie fiecare picătură de apă ca supunîndu-se pantei sale circumferențiale, *fugind către centrul mai adînc al unui centru mai larg*". (83). Creația este o Biserică iar această biserică, precum aceea a lui Pierre de Craon este dispusă în așa chip încît, „din toate punctele în cadre necontenit schimbătoare, se vede necontenit centrul sacru în flăcări" (84). În jurul centrului creația face cerc. Noi trebuie să ne supunem „ca și cercul centrului" (85), cercul neexistînd decît în imposibilitatea lui de a scăpa centrului (86) și de a fi aiurea decît cu el (87). Centru divin și totuși uman pentru că el este Dumnezeu și Christ. Butuc al roții, loc de întretăiere a diametrelor care formează cercul și care formează crucea, Christ și numai Christ se află la încrucișarea drumurilor. El singur, cum se vede acum, poate să aspire la titlul de Punct unic ce aduce ideea de inițiere și de plecare. Împrejurul lui universul converge, pornind de la el, diverge. Dumnezeu este inițial și final.

Și din acest moment începînd, pare posibilă situarea o dată mai mult în acest punct central al oricărei vieți. Dacă există un timp pentru a acționa dinlăuntru în afară, există de asemenea un timp pentru a acționa din afară spre înlăuntru. Există din partea lui Claudel un fel de retragere finală a întregii ființe înspre Punctul misterios,

acela al oricărei naşteri şi al oricărei morţi : „Sîntem *reduşi* la constatarea propriei noastre limite. *Am abandonat periferia pentru centru*" (88). Or, limita pe care o constată aici gîndirea nu mai este o limită periferică, ci una pe care gîndirea o găseşte în mişcarea retrogradă săvîrşită de aceasta înspre propria sursă şi înspre Dumnezeu. Există o transcendenţă a centrului căreia spiritul omenesc trebuie neapărat să i se supună şi pe care el nu o poate transgresa. Un Dumnezeu original, un Dumnezeu profund se retractează în unitatea lui centrală, inaccesibilă. Creatura, oriunde s-ar afla, oricît de aproape de centru ar fi, chiar aşezată fiind *pe* sursă, nu este *la sursă;* ea este întotdeauna exterioară lui Dumnezeu. „Principiu exclus, origine denegată" (89), omul, în această viaţă, este întotdeauna ţinut la distanţă de centru. El „îşi îndură sursa" (90).

Suferinţă finală, suferinţă constantă, pînă ce, ca şi spaţiul, ochii şi timpul se închid : „Timpul va fi atunci încheiat asupră-ne, iar Prezentul îi va fi centrul veşnic" (91).

NOTE

1. Paul Claudel et André Gide, *Correspondance* (Corespondenţă), p. 91.
2. *Art poétique* (Arta poetică), p. 95.
3. Id., p. 105.
4. Id., p. 111.
5. Id., p. 87.
6. Id., p. 70.
7. *Mémoires improvisés* (Memorii improvizate), p. 195.
8. *Cantique des Cantiques* (Cîntarea Cîntărilor), p. 212.
9. *Mémoires improvisés*, p. 195.
10. *L'Évangile d'Isaïe* (Evanghelia după Isaiia), p. 219.
11. *Figures et paraboles* (Figuri şi parabole), p. 134.
12. *Art poétique*, p. 95.

13. *Figures et paraboles*, p. 120.
14. Id.
15. *L'Épée et le Miroir* (Spada și oglinda), p. 44.
16. *Cantique des Cantiques*, p. 319.
17. *Art poétique*, p. 106.
18. *Présence et prophétie* (Prezență și Profeție), p. 84.
19. *Art poétique*, p. 106.
20. *Cantique des Cantiques*, p. 186.
21. *Théâtre (Teatru)*, I, p. 120.
22. *Mémoires improvisés*, p. 337.
23. *L'Oiseau noir dans le soleil levant* (Pasărea neagră în soarele ce răsare), p. 213.
24. *Le soulier de satin* (Condurul de mătase), II, p. 224.
25. *Cinq grandes odes* (Cinci mari ode), p. 141.
26. *Discours et remerciements* (Discursuri și cuvinte de mulțumire), p. 119.
27. *Le soulier de satin*, II, p. 224.
28. *Cantique des Cantiques*, p. 401.
29. *Cinq grandes odes*, p. 48.
30. *Correspondance avec Jacques Rivière* (Corespondență cu Jacques Rivière), p. 61.
31. *Art poétique*, p. 130.
32. Id., p. 100.
33. *Correspondance avec Jacques Rivière*, p. 61.
34. *Art poétique*, p. 81.
35. *Paul Claudel interroge l'Apocalypse* (Paul Claudel interoghează Apocalipsul), p. 267.
36. *Art poétique*, p. 95.
37. *Mémoires improvisés*, p. 195.
38. *L'Épée et le Miroir*, p. 192.
39. *Conversations dans le Loire-et-Cher* (Conversații în Loir-et-Cher), p. 115.
40. *Cantique des Cantiques*, p. 339.
41. Id., p. 283.
42. *Art poétique*, p. 112.
43. *Cantique des Cantiques*, p. 348.
44. *Mémoires improvisés*, p. 38.

45. *Cinq grandes odes*, p. 105.
46. *Ode jubiliaire...* (Odă jubiliară), p. 11.
47. *Discours et remerciements* (Discursuri și cuvinte de mulțumire), p. 12.
48. *Positions et propositions* (Poziții și propuneri), I, p. 165.
49. *Connaissance de l'Est* (Cunoașterea Estului), p. 77.
50. *L'Annonce faite à Marie* (Îngerul a vestit pe Maria), p. 205.
51. *Art poétique*, pp. 9—11.
52. *Connaissance de l'Est*, p. 228.
53. *Trois figures saintes* (Trei figuri sfinte), p. 25.
54. *Art poétique*, p. 48.
55. *L. Epée et le Miroir*, p. 192.
56. *Mémoires improvisés*, p. 131.
57. *Art poétique*, p. 181.
58. Id., p. 80.
59. Id., p. 52.
60. *Mémoires improvisés*, p. 128.
61. *Cantique des Cantiques*, p. 299.
62. *Un poète regarde la Croix* (Un poet privește Crucea), p. 12.
63. *Trois figures saintes*, p. 27.
64. *Cantique des Cantiques*, p. 88.
65. *Discours et remerciements*, p. 61.
66. *Conversations dans le Loir-et-Cher*, p. 163.
67. *Mémoires improvisés*, p. 132.
68. *Positions et propositions*, II, p. 9.
69. *Cantate à trois voix* (Cantată pe trei voci), p. 23.
70. *L'Annonce faite à Marie*, p. 198.
71. *Cantique des Cantiques*, p. 150.
72. *Id.*, p. 391.
73. *Paul Claudel interroge l'Apocalypse*, p. 140.
74. *Cantique des Cantiques*, p. 407.
75. *L'Épée et le Miroir*, p. 43.
76. *Trois figures saintes*, p. 57.
77. *Id.*, p. 126.
78. *Mémoires improvisés*, p. 274.
79. *Trois figures saintes*, p. 115.
80. *Discours et remerciements*, p. 147.
81. *Paul Claudel interroge l'Apocalypse*, p. 10.

82. *Cantique des Cantiques*, p. 317.
83. *Connaissance de l'Est*, p. 104.
84. *Théâtre*, III, p. 144.
85. *Théâtre*, IV, p. 228.
86. *Paul Claudel interroge l'Apocalypse*, p. 146.
87. *Emmaüs*, p. 138.
88. *Les aventures de Sophie* (Aventurile Sofiei), p. 187.
89. *Art poétique*, p. 146.
90. *Id.*, p. 145.
91. *Id.*, p. 192.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul XVIII

TREI POEȚI

I

RILKE

Încă din primul moment, la Rilke apare spațiul. „Trăim sub semnul șesului și al cerului." Șesul, cerul este ceea ce e pretutindeni și împrejur, ceea ce este dincolo și în depărtare, fără sfîrșit, ca întinderile pe care se înalță copacii din Worpswede, satele din Rusia. Spațiul gol, pămînt virgin și plat. Aici progresezi fără contenire, fără opreliști. Aici îți răspîndești în voie obiectele gîndului.

Spațiul se întinde pornind de la fiecare obiect, de la fiecare gînd. Și fiecare obiect al gîndirii alunecă și plonjează în spațiu. A simți, a gîndi înseamnă a porni de la fiecare obiect și în vidul ce îl împresoară, a-i prelungi pretutindeni, pînă la infinit, liniile împlinirii spre depărtările perfecțiunii lui :

„Suflete de copii mute încă
Încetișor, *în cercuri tot mai largi*
Merg către viață..." (1).

Spațiul este prin urmare o pînză de apă netedă, în care progresia ondulatorie și excentrică a lucrurilor se înscrie prin cercuri. Totul aici radiază, totul crește. El este golul ce se va umple, nimicul ce se va îmbogăți, absența care va deveni prezență. Spațiul este Dumnezeu, este viitorul, idealul, cîmpul devenirii.

Puțin cîte puțin, totuși, timpul acoperă spațiul. Timpul este o lentă inundare. Tot ce simți, tot ce ești formează creasta unui val circular ce se va lărgi progresînd fără răgaz, inundînd spațiul. Spațiul este *vastul ;* timpul însă este *din ce în ce mai vastul :*

„A trăi nu are sens decît în legătură cu multele
Cercuri ale spațiului crescînd și dezvoltîndu-se..." (2)

„Îmi trăiesc viața în inele excentrice
Întinse peste lucruri..." (3).

Timpul, așadar, se aseamănă cu o suită de cute periferice care se întind din ce în ce mai departe și din ce în ce mai puțin perceptibil în nesfîrșirea universului, în așa fel, încît aici totul crește, însă totul se și destramă și se pierde, iar în această iradiere temporală a lucrurilor pe toată întinderea, fiecare din acestea, pentru a relua o dată mai mult expresia lui Nerval, „dispare în propria-i mărime".

Pe scurt, timpul este perpetua dispariție a lucrurilor și a ființei în spațiu : „Mă simt parcă strivit, scrie Rilke, de experiența continuă a unei schimbări prea rapide" (4). În locuri vagi, imense, unde totul se alterează, ființa „se uzează în metamorfoze", renunțînd la caracteristicile ei proprii, schimbîndu-le pe altele și la urmă pe nici una : „Fiecare din noi se prezintă ca o ființă colectivă ale cărei elemente nenumărate se regrupează constant, se reînnoiesc sau mor, se ajută între ele sau se contrazic rînd pe rînd" (5).

Astfel, timpul care ne poartă și ne schimbă, ne îndepărtează tot mai mult de cel care eram în punctul nostru de plecare. Cum am putea oare, dacă nu să oprim mersul timpului, măcar să-l încetinim ? Cum am putea, mai ales, să menținem contra curentului o legătură oarecare cu originile noastre ? În vasta mișcare înainte ce antrenează gîndul nostru spre viitor, este din ce în ce mai greu să întreții în urmă, cu trecutul, relații asemeni acelora cu o ființă în proximitatea căreia n-ai încetat niciodată să trăiești. Revărsarea în spațiu și în viitor are drept consecință compensatoare inevitabilă slăbirea, retragerea, în curînd dispariția totală a trecutului, care este, totuși, principiul revărsării înseși. Absorbită în dilatarea progresivă a cercului ce o constituie, conștiința tinde din ce în ce mai mult să neglijeze centrul originar al mișcării sale de expansiune. Avem un exemplu

frapant într-o scrisoare a lui Rilke către soția sa, în care, asigurînd-o că în centrul existenței lui devenite acum nomadă și excentrică, rămîne mereu amintirea vieții lor împreună, acolo unde li s-a născut fetița, el lasă să-i scape următoarea mărturisire : „Eu nu pot să-mi limitez atenția la acest centru, cîtă vreme periferia se întinde în toate direcțiile la infinit“ (6).

Centrul se șterge prin urmare în funcție de amploarea cercului. Ba mai mult, difuzarea cercului antrenează distrugerea centrului. Mai tîrziu, într-un poem despre Narcis, va scrie Rilke rîndurile acestea atît de revelatoare :

„Chiar și în somn, nimic nu ne ține îndeajuns de împreună,
O, centru, tu slăbești în mine, o, sîmbure plin de moliciune...“ (7).

Expansiunea gîndirii sfîrșește deci prin a lua la Rilke un aspect net negativ. Ea se adevereşte a fi, mai puțin desfășurarea unei forțe cuceritoare, cît incapacitatea spiritului de a-și păstra adunate laolaltă, într-un centru, diferitele sale părți. Prea slabă gîndirea pentru a-și lega strîns ciorchinele. Iat-o cum se desface de la sine și se risipește. Rilke este poate singurul poet la care revărsarea gîndirii în spațiu pare a nu se datora unui fenomen de tensiune a energiilor încordate, ci de relaxare a legăturilor ființei. Ca și cum, în cosmosul rilkean forța centripetă fiind cu totul inexistentă, lucrurile dedate de la început numai *impetus*-ului forței centrifuge, ar fugi spontan și în toate sensurile departe de punctul lor de plecare.

Aceasta este la Rilke mișcarea fundamentală : un elan sau un avînt ce se descoperă curînd a fi o simplă mișcare de fugă. Existența este o fugă. Viața fuge în moarte. Se pare că la Rilke, ca și la Lamartine și la alți poeți, intervenția morții nu poate avea un alt efect decît de a accentua și de a consuma mișcarea generală de disoluție, care este chiar efectul vieții. Astfel, în prima *Elegie duineză*, vorbind despre starea sufletului ce ur-

meazǎ imediat pierderii existenței, Rilke scrie : „Este ciudat să vezi cum plutesc, dispersate în spațiu, toate acele lucruri care erau dimpreună“ (8). E limpede, prin urmare, că moartea nu face altceva decît viața : dispersează. Dacă gîndul tinerilor morți se risipește, aceasta nu se datorează faptului că ei sînt morți, ci mai degrabă că mai sînt puțin vii și în ei mai este ceva de nimicit, de destrămat, de spulberat mai departe ca un fir de praf. Atîta vreme cît încă mai rămîne în noi un vestigiu cît de mic al formei conglomerate, există viață și, prin urmare, și disoluție a vieții : „A simți, înseamnă a ne volatiliza“. Aceasta se întîmplă numai dincolo de orice formă, la capătul oricărei mișcări, în dispersia celor din urmă vestigii de viață, cînd va fi fost atins informul — imobilă profunditate fără caracteristică, nici substanță, unde ființa se află redată nonființei, „dispărută fără urmă“.

Se confirmă, așadar, că timpul este deopotrivă mare distrugător de ființă și mare creator de spațiu. El e neobositul travaliu de dezagregare prin care ceea ce era, nemaifiind, lasă un loc vacant care este spațiul. Spațiul este vidul pe care, încetînd să existe, îl constituie ceea ce se afundă în inexistență. Departe de a fi, cum părea la început, un viitor devenind prezent, spațiul este acum un prezent devenit trecut. El este acest imens Nimic care se închide irevocabil peste actualitățile înghițite. Spațiul este moartea curățită în sfîrșit de orice viață, moartea complet nudă.

Și iată că spațiul se desfășoară acum ca și adîncul unui mormînt submarin, specie de ocean interior în care au lunecat existențele defuncte. Ființele abia nu mai sînt și, iată-le din nou acolo, în adînc, în depărtare, ducînd, dincolo de moarte, o viață desprinsă, plutitoare, insolită. Întreaga gîndire a lui Rilke pivotează în jurul acestei transmutări extraordinare prin care, consumîndu-și moartea, ființele își depășesc mortalitatea și reapar intacte dincolo de ea, înzestrate cu o existență spontan nemuritoare. Căci dacă actualitatea lucrurilor

și a ființelor este aceea a unei degradări iar degradarea este o perpetuă și tragică metamorfoză, există întotdeauna o ultimă metamorfoză, o înfrîngere mai absolută decît toate celelalte, prin care ființa se smulge destinului ei, se desprinde de condiția ei temporală și se regăsește, nu așa cum era, ci așa cum o schimbă moartea, „sustrasă oricărui accident, desprinsă de orice penumbră, răpită timpului și predată spațiului" (9). Astfel încît nu există permanență decît dincolo de experiența timpului cea mai mortală și prin „consimțămîntul absolut la schimbări, la transformarea stărilor noastre" (10). Fiecare clipă revolută devine o clipă absolută. Iat-o separată pentru totdeauna de toate celelalte. În locul unei deveniri echivoce în care clipele alunecă unele peste altele și în care curgerea lor continuă nu încetează să determine alterarea ființelor și a lucrurilor, în locul unui timp ce nu încetează a se pierde și a pierde totul, iată acum o stranie absență de timp ivindu-se și întinzîndu-se printre toate timpurile, printre toate insulele de timp pe care le împresoară cu vid. Nimic nu se mai leagă de nimic, nimic nu mai antrenează nimic în același flux distrugător. Nimic nu mai există decît una și aceeași profunzime de spațiu înlăuntrul căreia nu mai plutesc acum în largul lor lucrurile și ființele, ci imaginile echivalente pe care dispariția acestora le-a iscat în spirit.

Așadar, tot ce reapare dincolo de timp, reapare într-un spațiu care este „reversul timpului", care este „cealaltă față a Naturii". Aici lucrurile nu mai decurg unele dintr-altele. Ele se mulțumesc să fie. Ele *au loc*. Ele advin. Ele capătă pentru totdeauna caracterul unui „eveniment pur". În loc să existe în continuitatea curgătoare și fugitivă a duratei și a spațiilor exterioare, ele există izolat, inocent, fără cauză și fără destin, fără trecut și fără viitor, neavînd altă justificare decît simpla lor prezență. „Singure în spațiu" precum o mînă sculptată de Rodin. Prezență, de pildă, a unui copac, a unui trandafir, a unei femei, a unei suferințe. Prezență incon-

jurată de o trăsătură ce o detașează. Despre toate obiectele înconjurate astfel continuu și desenate de cuvîntul lui Rilke, se poate afirma ceea ce el însuși spune despre bronzurile sau despre sculpturile lui Rodin : „Oricît de amplă ar fi mișcarea unei sculpturi, din oricare loc infinit distant ar izvorî ea, fie chiar și din adîncurile cerului, e nevoie ca această mișcare să se închidă asupră-și, ca *marele cerc să se încheie, cercul de solitudine* care *închide* orice operă de artă“ (11).

Cerc care închide, care distinge și limitează. Cerc cît de diferit de acelea care, în prima manieră a poeziei rilkeene alergau ca un fior unul după altul, pentru a pieri pînă la urmă acolo unde se confundă toate limitele. Fiecare obiect este acum împrejmuit de pereți translucizi și fermi, ca o corabie construită înlăuntrul unei sticle. Acolo el ocupă un loc circumscris, care este spațiul lui propriu. Iar raportul între acest spațiu și obiectul pe care îl împresoară este atît de exact, încît nu mai e nevoie să se țină cont de nimic altceva iar simpla conjuncție a unui spațiu cu un lucru ajunge pentru a fi suportul unui sîmbure de gîndire perfect :

„Singură, o, abundentă floare
tu îți *creezi* propriul spațiu...
Mireasma ta înconjoară precum alte petale
nenumăratul tău caliciu...“ (12).

Începînd de la centrul de unde-i răsare tija, pînă la inelul final de parfumuri care o mărginește, floarea există așadar în sine și chiar trebuie afirmat că nu există aici decît floarea. S-ar spune că creația întreagă *s-a retras* pentru ca în locul ei să se creeze trandafirul. Este o creație pur mentală, de altminteri, și apropiată de aceea a trandafirilor lui Mallarmé. Trandafirul rilkean este și el un absent, însă mai mult decît absentul va fi *defunctul* din orice buchet. A gîndi sau a simți un lucru, înseamnă pentru Rilke, într-adevăr, a-l retrage din confuzul asamblaj în prăbușire și curgere care este lumea temporală. Nimic nu-și descoperă intimitatea, nu-și re-

velă esența, nimic nu *este* și nu e înțeles, decît dacă nu mai vine în atingere cu nimic, nu mai e motivat de nimic, pe scurt, decît dacă, detașat în chip irevocabil de tot și situat în nimic oferă astfel spiritului simpla sa existență.

Existență care se poate defini, sau ca fiind sustrasă din lumea celor vii sau poate mai exact, ca una din care lumea celor vii se sustrage. Existență înconjurată de cercul de solitudine : „Nu trebuie decît *să fim* pur și simplu *aici*, precum pămîntul, în mod absolut, în spațiu" (13).

În vacanța gîndirii nu mai este decît ea, un mic strop de realitate care se formează, se umflă și se desprinde, pentru a deveni în sînul unei întinderi golite de orice altă imagine o figură extraordinar de distinctă și singura ce se poate zări în întreg cîmpul spiritului. Este, totuși, o figură înconjurată de întreg cîmpul spiritului. Ceea ce este, este într-un spațiu. În poemul rilkean, obiectul nu apare niciodată complet, compact, opac, ignorînd și respingînd spațiul care îl mărginește, ca într-un poem parnassian. Așa cum nu e legat de altele, nu este nici limitat la el însuși. Pentru a exista, el trebuie să radieze. El are nevoie de joc liber în spațiu. Spațiul rilkean nu este, prin urmare, numai tăcuta retragere a tot ceea ce nu este obiectul distinct al spiritului. El este în jurul acestui obiect ceva deschis și liber, este exact contrariul profuziunii curgătoare și schimbătoare în care se găsesc îndeobște îngropate obiectele experienței noastre exterioare. Aici, pornind de la obiect, totul se deschide și totul face loc. Dacă pentru Joubert spațiul este libertate de a gîndi, pentru Rilke, el este libertate de a fi. Pură spațiozitate, puterea pe care o are orice existență de a se împlini la nesfîrșit în libertate și singurătate.

Dar această împlinire nu are nimic temporal sau, în orice caz, nimic succesiv. Căci, „cum am putea numi timp ceea ce este mai degrabă o nouă stare de libertate, la fel de cu adevărat tangibilă ca și spațiul, un soi

de ambient de deschidere, lipsit de evanescență" ? (14). Acum spațiul nu mai este locul unde obiectele dispar, ca acela unde, asemeni unei bijuterii într-un sipet, lucrurile își regăsesc forma în gol, forma negativă. Pe de altă parte, izolată de orice eveniment, fiecare împlinire particulară nu se mai înscrie aici într-o continuitate istorică. Ea nu mai este decît persistența independentă a unei clipe trăite care, aparte și la adăpost de orice alt moment, se situează unde vrea, cum vrea, în felul plutitor al unei amintiri sau al unei premoniții. Nu aparține nici unui trecut, nici unui viitor determinabil. Sau, mai degrabă, înzestrate cu o actualitate, ca să zicem așa, intemporală, ridicate deasupra timpului printr-un fel de aspirație verticală, iată că toate momentele trăite devin „creaturi ale spațiului", se distribuie într-însul așa cum fac astrele și continuă să trăiască, fiecare cu strălucirea lui distinctă, o viață permanentă și simultană.

Astfel spațiul devine contraponderea timpului (15) : „A adapta lucrurile supuse timpului la lumea mai puțin amenințată, mai calmă, mai eternă, a spațiului pur" (16), aceasta este funcția unică, totală, a poeziei.

II

T. S. ELIOT

Asemenea unui trecător jefuit, aruncat noaptea într-un fluviu și care la contactul brusc cu apa rece își recapătă cunoștința, gîndirea lui Eliot se descoperă scufundată în durată. Un curent rapid tîrăște cu el și stupefiază spiritul. Și măcar dacă ar fi cu putință să te agăți de clipa prezentă ca de un punct fix. Însă nu există punct fix. Clipele trec. Ele trec atît de năprasnic, atît de total, încît singura imagine ce le supraviețuiește este aceea a unor „intervale intermitente de lumină și de umbră" (1). Departe de a avea măcar un dram de continuitate, durata în întregime este compusă din mul-

tiplicitatea intervalelor și din dispariția succesivă a imaginilor pe care acestea le separă. Timp comparabil cu o urzeală deșirată la nesfîrșit sau cu un „morman de imagini fragmentare", mînate în cerc una în spatele alteia. Nimic nu importă, în afară de trecerea neîncetată și, ca să zicem așa, silnică de la *înainte* la *după* :

„Nimic decît o clipire
Pe fețele încordate, pustiite de timp,
Distrase de la distracție prin distracție,
Îndopate de himere și goale de semnificație,
Apatie buhăită, lipsă de concentrare,
Oameni și bucățele de hîrtie învolburate în vîntul înghețat
Ce suflă înainte și după fiecare clipă" (2).

Clipire, distracție, învîrtejire, timpul este o mișcare nebună ce duce ființele oriunde altundeva decît acolo unde ele se află, și care, fără scop fiind, se întoarce la urmă asupră-și. Oamenii aleargă prin timp luîndu-se unul după altul ca niște nebuni într-un „deșert circular" (3).

„Brusca solitudine într-un deșert întesat
Într-o ceață densă, o mulțime ce se învîrtește
Fără destinație și care destinație
Ar duce undeva dacă nu în cerc, în această ceață ?" (4).

Nici un recurs pare-se, nu e de sperat nici de la acest timp, nici de la această mulțime. Uneori însă, cîntecul unei păsări oprește pasul trecătorului grăbit ; ori „saltul unui pește într-un punct anume al timpului și al spațiului, parfumul unei flori, o bătrînă pe o cărare de munte în Germania, șase rufiani zăriți printr-o fereastră deschisă, noaptea, jucînd cărți într-o gară de legătură în Franța..." (5). Aceste imagini leagă în mod bizar spiritul de realitatea lor momentană. Pentru că ele sînt profund diferite de timpul pe care tocmai l-am descris. Ele subzistă în sine. Sînt în afara mișcării, în afara timpului, poate. Fiecare constituie o „bruscă iluminare". (6). Intemporale și totuși situate într-un moment

și într-un loc, aceste viziuni au un fel de plenitudine deosebită. Ca unele imagini proustiene, ele par așezate în punctul de intersecție al duratei cu o realitate nontemporală.

Rostogolit de puteri care îl oripilează, tîrît de gloată, pradă mobilității violente a epocii, Eliot găsește uneori mijlocul de a se opri contra curentului, contra timpului și de a asculta ca pe un cîntec de pasăre un alt timp preludiu : „Există un moment primar, originar, care este unic, moment de șoc și de surpriză, de spaimă chiar. *(Ego dominus tuus)* ; moment cu neputință de uitat" (7). Însă în acest „extaz parțial" (8) s-ar părea că este presimțit nu secretul unei clipe, ci secretul tuturor clipelor ; căci „există un motiv diferit în fiecare clipă".

Însă extazul este numai extaz parțial. „Splendoarea orei pozitive" este „infirmă" (9). Sensul ne scapă. Roata se învîrte, momentele fug și semnificația lor împreună cu ele. Mai tîrziu, mult timp după aceea, va putea fi pătruns mesajul lor : „Numai în cursul timpului ne vom putea aminti ce era în afara timpului". Niciodată momentele nu vor fi repetate : ele se vor mulțumi să supraviețuiască într-un ansamblu de experiențe mai larg. Departe de noi, departe de prezent, în memoria noastră, devenite trecut, ele se vor lega de toate tradițiile care constituie trecutul.

Gîndirea trece, deci, de la perceperea fugitivă la luarea în posesie permanentă a trecutului. Aceasta nu poate să se facă fără un prim și grav sacrificiu. A renunța la prezent pentru a dobîndi trecutul nu vrea să însemne numai a renunța la bucurie (căci aceasta nu există decît în actualitate), ci a renunța și la captarea directă a adevărului printr-o iluminare subită. Totul va depinde acum de un contact precar cu un adevăr prețios, depărtat însă, pe care memoria nu-l protejează îndeajuns și pe care-l corodează brutala indiferență a timpului prezent față de tradiții. Și, totuși, spune Eliot, trebuie să te obișnuiești să „depinzi de tradiția și de înțelepciunea acumulată a duratei". Această dependență,

acest simţ al istoriei, implică „nu numai perceperea paseităţii trecutului, ci şi a însăşi actualităţii lui". Trecutul şi prezentul trebuie considerate ca formînd o „ordine simultană", trăirea „nu exclusiv în prezent, ci şi în trecutul prezent".

La Eliot, căutarea timpului pierdut este, prin urmare, cu totul diferită de aceea pe care am văzut-o la Proust, însă nu mai puţin importantă. Ea depinde de o memorie voluntară, de o abnegaţie continuă, de un efort răbdător pentru a regăsi, reasambla, readapta în condiţii noi ceea ce a fost pierdut. Departe de a fi restituit dintr-o dată de memoria afectivă, trecutul este restaurat numai printr-un exerciţiu al tuturor forţelor mentale şi fizice. Nu este atît o amintire, cît o obişnuinţă recucerită, efectul unei voinţe de fidelitate. Un timp nou se revelă, un timp ce nu mai este mişcarea furioasă, prin care prezentul se debarasa de trecut pentru a pune mai bine stăpînire pe viitor, ci mişcarea calculată prin care, resemnîndu-se să nu mai existe prin sine însuşi, prezentul se concentrează asupra acţiunilor necesare pentru a asigura protejarea şi transmiterea trecutului:

„Nu intensul moment
Izolat, fără înainte nici după,
Ci, în fiecare moment, timpul arzînd al unei
existenţe" (10).

Dar şi din acest fapt se revelă un nou caracter al trecutului. Integralitatea lui. Decizia de a transmite trecutul viitorului înseamnă decizia de a transmite acestuia *tot* trecutul. Eliot a crezut multă vreme că datoria actuală ar fi strict aceea de a discrimina, de a alege din trecut tot ceea ce acesta are mai bun. A fost nevoit însă să recunoască că nu se putea dispensa de ceea ce trecutul avea mai rău într-însul. Acceptarea trecutului nu implică numai acceptarea virtuţilor, ci şi a vinovăţiei sale. Nu există discriminare, prescriere, eliberare prin respingere sau prin uitare. „Timpul nu vindecă nimic". A accepta trecutul înseamnă a accepta greutatea greşe-

lilor și necesitatea ispășirii lor. Înseamnă a accepta timpul cu toate consecințele lui.

Din acest moment, timpul cel nou primește o semnificație nu mai puțin tragică decît timpul dintîi. Tragicului momentelor discontinui i se substituie tragicul unui timp inevitabil continuu. La prima vedere, nimic nu părea legat de nimic; toate păreau că fug și se evită. Acum totul pare că se leagă într-un chip atît de solid, încît nici unul din momente nu poate să scape tuturor celorlalte, iar fiecare din ele pare că trebuie să poarte răspunderea întregii durate: „Cum să te preocupe trecutul și viitorul nu, ori viitorul, iar trecutul nu?“ (11). Toate acțiunile noastre, toate gîndurile noastre trecute așteaptă de la toate acțiunile, de la toate gîndurile noastre viitoare un răspuns, un act de justificare sau de ispășire. De la începutul și pînă la sfîrșitul mișcării, cînd actele noastre se sudează unele cu altele, fiecare din acestea depinde de celelalte. Toate se înlănțuie, și atît de strîns, încît între începutul și sfîrșitul seriei pe care ele o constituie, nu există soluție de continuitate, nici altă diferență decît aceea existentă între cauză și consecință. Însă așa cum efectul este în cauză în germene, iar cauza încet în efect, fiecare moment pare că le conține sau le reîncepe pe toate celelalte. Asemenea unui ecou reverberat, al cărui sunet revine în același loc, toate ființele care am fost și care vom fi formează o ființă neîntreruptă primindu-și fără încetare moștenirea din propriile-i mîini: „În începutul meu mi se află sfîrșitul iar în sfîrșitul meu, începutul“ (12). „Iar drumul ce urcă este cel care coboară, iar drumul înainte este drumul înapoi“ (13). Din momentul în care acceptăm să ne asumăm trecutul, ne acceptăm, așadar, și viitorul. Ele au același chip, aceeași ființă, același timp. Timp al responsabilității absolute, care, ca și acela al irresponsabilității radicale, este circular:

„O perpetuă revoluție de stele configurate,
O perpetuă reapariție de anotimpuri predeterminate!“ (14).

În nici un loc, în nici un timp nu poți să scapi mișcării roții. Nu există nici un moment al existenței noastre, nu există nici un moment în istoria lumii care să nu se învîrtească împreună cu celelalte momente în jurul aceluiași pivot.

Însă epocile și momentele nu există pur și simplu în exercițiul mutației lor circulare. Și dacă ele își urmează în ordine, în ordinea rotației duratei, fiecare din ele, fixată pe circumferință, rămîne în raport constant cu pivotul care chiar determină această constanță. În centrul mobilității generale apare întotdeauna la Eliot, și întotdeauna la o parte de tot restul, o realitate imobilă ce împiedică în mod continuu mobilitatea să se piardă în indefinit iar momentele să cadă în cea mai indescriptibilă incoerență. E „punctul fix" (15), „nodul de foc" (16), „Verbul tăcut" în jurul căruia lumea neliniștită se învîrtejește (17), forța care face :

„Ca roata să se învîrtească și totuși
Să rămînă veșnic nemișcată" (18).

Tocmai datorită faptului că acest punct median nu încetează să existe și să acționeze, toate celelalte puncte fac linie și fac cerc și, în virtutea riguroasei solidarități care le este impusă, nu există o anarhie de momente, ci o durată. Și tot datorită faptului că acest punct continuă să existe și să acționeze, perpetuitatea circulară a momentelor nu devine o înlănțuire ininteligibilă și fatală de cauze și de consecințe. Fiecare moment este în raport cu toate celelalte ; însă fiecare moment este și în raport cu un anume moment din afara tuturor celorlalte pentru că, în opoziție cu ceea ce sînt ele, el însuși este fix și cu adevărat etern. Așa cum a dovedit experiența fugitivă a „extazurilor parțiale", fiecare moment circumferențial al duratei este imediat traversat de o rază ivită din această transcendență. Fiecare moment este, prin urmare, în timp și, totuși, în afara timpului, animat fiind de o putere intemporală. Ca să zicem așa, pe orizontală, el primește din trecut mii de determinări pe care le va transmite viitorului ; însă, pe verticală,

ca să zicem așa, el primește în plus o virtute proprie. De-a lungul unui drum supranatural urcă pînă la el o forță care îi permite, desigur, nu să se sustragă timpului, ci să-i confere o semnificație și o valoare supratemporale : „Decizia mea e luată în afara timpului“ (19). Astfel, fiecare alegere pe care o facem, fiecare acțiune pe care o întreprindem, fiecare sacrificiu pe care ne decidem să-l facem, nu sînt neapărat efectul exclusiv al unor cauze antecedente și cauza automată a unor efecte ulterioare. În fiecare moment ne stă în putință să dăm timpului o inflexiune nouă și permanentă. Stă în puterea noastră nu să nimicim timpul, dar să-l răscumpărăm.

Or, această răscumpărare a timpului, în timp și prin timp, nu putem să o săvîrșim decît resemnîndu-ne să acceptăm timpul, condiția noastră umană, adică. Timpul creștin este timpul sacrificiului. Sacrificiu pe care-l facem cu pasiunile noastre, cu bucuriile noastre, cu făptura noastră, pentru a accepta mai întîi ordinea trecutului, apoi datoriile ce ni le pretinde viitorul și, în sfîrșit, supunerea totală față de autoritatea centrală a ființei ; „punct fix în jurul căruia pivotează lumea“ (20) și în repaosul căruia intrăm, atunci cînd gîndirea noastră se desprinde de ciclul pasiunilor pentru a adera la el.

III

JORGE GUILLÉN

Nu eul, ci numai ce este în afară. Totul începe aici prin prezența unei realități pur obiective. Nu există ființă decît în exterior. Însă, fără nici o îndoială, ființa acolo este. Prezența ei este evidentă. E ca un val de lumină ce umple vidul. Lumina este ceea ce este și care, fiind, se arată. A fi înseamnă a lumina și a se lumina. Înseamnă a depune mărturie asupra propriei realități. Ceea ce este, este aici, exact, intact. Nimic din ceea ce este nu se disimulează în umbră. Totul este în lumină și totul este lumină. A fi și a părea sînt unul și ace-

lași lucru, iar acest *unu* este un total exact. Lumea este completă. Nimic nu lipsește.

Presupunînd că ar exista un ochi să o perceapă, plenitudinea universului, prin urmare, este în întregul ei, imediat perceptibilă. Or, lumea se înfățișează privirii și lumea este privire. Există conștiința universală a unei splendori ea însăși universală. Lumea, nu numai că există în sine, dar se și bucură de sine. Încă Parmenide o comparase cu o sferă. Guillén o compară cu o cupolă, tot cu o sferă, adică, însă percepută din interior. Căci, dacă e adevărat că singura realitate este în afară, acest în afară, reflectîndu-se, devine un afară inversat, întors ca o mănușă, un afară ce se *interiorizează*. Lumea este o imensă suprafață concavă ai cărei pereți făcuți din lumină și din cer, se oferă simultan privirii, în toate punctele lor. Mai mult, dat fiindcă nimic nu lipsește, nicăieri nu trebuie să existe vreun hiatus, ci, dimpotrivă, continuitatea cea mai nedetă să fie însemnul tuturor liniilor. Spre a se face văzută mai bine, lumea se dispune pretutindeni în curbe :

„Stă curb firmamentul
Albastru compact, peste zi.
Este rotunjimea
Splendorii : amiaza
Totul este cupolă..." (1).

Spațiul este cupolă. Durata, la fel. Așa cum diversele părți ale întinderii se rînduiesc unele lîngă altele într-un tot a cărui coerență este de îndată aparentă, tot astfel, diferitele evenimente ale trecutului istoric se juxtapun într-un ansamblu a cărui continuitate este imediat inteligibilă. Timpul guillenian este, prin urmare, cît se poate de puțin bergsonian. Momentele revolute vin să-și ia locul, fiecare la rîndu-i, într-un fel de edificiu, unde ocupă o cantitate de compartimente contigue, asemănătoare frescelor ce se succed pe suprafețele interioare în unele biserici italiene. Timpul este un spațiu care se mărește sau, mai exact, al cărui conținut nu

încetează să se mărească. Cu toate că un număr indeterminat de căsuțe neumplute așteaptă încă mîna artistului, ansamblul temporal este gata și prezintă aceeași rotunjime ca și spațiul.

Acesta este spectacolul pe care îl oferă poezia lui Guillén. Perfecțiunea este atinsă, de la bun început și, tot de la bun început este și revelată. Nu există, așadar, nici progres, nici opoziție, nimic decît înregistrarea splendorii obiective. Din acest punct de vedere, poezia lui Guillén se detașează net de restul poeziei europene. Ea nu începe cu interiorul, ci cu exteriorul. Ea nu situează ceea ce este în adîncul central al unei conștiințe, ci în manifestarea periferică a unei realități tangibile. Totul este aici și totul de aici începe. Este adevărat, totuși, că perfecțiunea exterioară a ființei, fiind imediat constatată, poetul riscă să nu mai aibă nimic de spus. Totul este spus imediat, dintr-o dată. Atitudinea lui Guillén nu se confundă însă cu aceea a Eleaților. Ea nu se mulțumește să recunoască splendoarea ființei externe. Ci îi înțelege și îi descrie eficacitatea. Da, firește, ființa este ceea ce se situează în afară. Ea se dezvoltă din toate părțile în curbe care se închid din nou asupră-le ; închizîndu-se, însă, aceste curbe împrejmuiesc punctul în care acțiunea lor converge. Perfecțiunea nu este statică. Ea este o organizare a cosmosului dirijată spre un centru :

„Și la razele soarelui,
Evidente, se reduce
Orașul esențial“ (2).

Ca și cercul, centrul poate fi obiectiv el însuși : un obiect plasat în mijlocul unui univers de obiecte. Acest obiect poate fi un copac, un oraș, un trandafir. La fel cum există un trandafir rilkean, tot astfel există un trandafir guillenian :

„Totul este cupolă. Se odihnește,
Central, fără să vrea, trandafirul,
La un soare la zenit supus“ (3).

Floare înfățișată în extrema condensare a unui obiect asupra căruia lumea se închide lin ; cît de reală este

însă și cît de deosebită, prin urmare, de florile pur mentale ale lui Rilke ! Un soare fizic îi impune binefacerile sale. Din vecinătatea lui floarea obține ceea ce îi este necesar pentru a fi. Ea este un centru ce depinde întru totul de acțiunea periferiei. Nimic nu amintește aici cîtuși de puțin de combinațiile statice ale poemelor mallarméene. Nici azur inaccesibil, nici nostalgie a azurului. Dimpotrivă, întregimea cerului conspiră pentru a-și acorda favorurile cele mai prețioase trandafirului. Iar trandafirul este deopotrivă dornic și împăcat, încrezător în repetarea darurilor ce-i sînt făcute și care, deodată cu existența, îi aduc sațietatea și tihna.

Relație singulară ce pare să răstoarne direcția obișnuită a gîndirii. Cum, totul nu mai izvorăște deci din interior ? Cum, viața nu se mai naște și nu se mai propagă *pornind de la centru ?* Pornite dinlăuntrul sufletului, ca la Rilke ori din centrul divin, ca la Eliot, o întreagă serie de raze sau de cercuri excentrice, nu vor mai acoperi spațiul ? Din contra, la Guillén, spațiul este traversat concentric, iar forțele binefăcătoare converg pentru a-și vărsa influența asupra obiectului unde în fine razele lor se întîlnesc. Astfel, Guillén, spre deosebire de întreaga poezie ce îl precede, regăsește nu numai sensul fecundității înconjurătoare, al generozității cosmice, ci, în plus, printr-o mișcare corolară, sentimentul receptivității, umilința fericită a ființei care se descoperă covîrșită de o natură luminos dăruitoare. Simplei prezentări a unui centru obiectiv i se substituie acum revelația unei conștiințe mediane. Nu floarea, nu copacul, nu orașul, ci eu. Eu în centrul lumii, eu care primesc totul de la lume :

„Cu creația sa, aerul
Mă încercuie. Divin cerc !
Unei creații continue,
Fiind al aerului, mă supun (4).
Cu lumina mă perfecționez
Eu sînt, mulțumită frumoasei
Revelații care este globul

O aviditate fără întunecare
Se rotunjește în mine... (5)
„Eram eu,
Centru în acea clipă
Al atîtor împrejurări
Care vedeam totul
Complet pentru un zeu“ (6).

Nimic mai important la Guillén decît această apariție tardivă a conștiinței de sine. Conștiința nu are nicidecum aici pretenția de a manifesta supremația gîndirii asupra spațiului și a interiorității asupra exteriorității. Ea se mulțumește să plaseze subiectul conștient exact în punctul unde el este cel mai bine plasat pentru a beneficia de darurile pe care un univers periferic le revarsă din belșug în spațiul lui interior. Or, acest punct este evident centrul. Centrul este prin excelență locul unde se ajunge. Nu locul cel mai de jos și mai josnic din univers, cum crezuseră aristotelicienii, nu locul cel mai elevat și cel mai spiritual, cum crezuseră platonicienii, ci pur și simplu cel în jurul căruia bogăția lumii se distribuie de la sine. Așadar, orice loc din spațiu este centru al spațiului așa cum orice moment al timpului este centru al duratei. Nici un privilegiu special nu conferă o poziție avantajoasă conștiinței umane, nici o datorie specială nu o constrînge să perceapă lumea din cutare loc determinat. În orice loc s-ar afla conștiința nu are altă misiune decît să-i vădească spiritului extraordinara concentrare de realități temporale și spațiale ce curg într-acolo. Acesta este ceea ce se poate numi Cogito-ul lui Jorge Guillén : Eu Sînt, dar sînt prin grația aerului și a luminii, prin revelarea unei lumi a cărei admirabilă sfericitate se concentrează în mine cum se rotunjește în jurul meu dorința mea de a cuprinde sfera. Mă descopăr punctul median al lucrurilor. Ele sfîrșesc la mine, după cum eu mă dilat în ele :

„O, concentrare prodigioasă !... (7)
Prezentul ocupă centrul
Într-atîta imensitate așa concretă“ (8).

Dacă istoria cercului începe cu Parmendie, o putem încheia cu Guillén. La unul, ca și la celălalt, cercul este figura perfecțiunii ființei.

NOTE

I

1. „Kinderseelen, die noch niemals sangen, —
die nur leis in immer weitern Ringen
zu dem Leben ziehn...
Frühe Gedichte (Poezii timpurii), Gesammelte Werke, Inselverlag, Leipzig, 1922, I, p. 264.
2. „Leben hat Sinn nur verbunden mit vielen
Kreisen des weithin wachsenden Raumes..."
Das Buch der Bilder (Cartea imaginilor), Gesammelte Werke, 2, 164.
3. „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen
die sich über die Dinge ziehn."
Das Stunden-Buch (Cartea orelor), Gesammelte Werke, 2, 175.
4. *Lettre à Catherine Pozzi (Scrisoare către Catherine Pozzi)*, 7 iulie 1924.
5. *Lettre à Antoinette de Bonstatetten (Scrisoare către Antoinette de Bonstetten)*, 1924.
6. *Lettre à Clara Rilke (Scrisoare către Clara Rilke)*, 17 decembrie 1906 :"... da doch meine Welt mit Euch erst so recht ins Mameniose gewachsen ist; damals von jenem kleinen verschneiten Hause, darin Ruth geboren wurde, zu wachsen begann und seither wächst und wächst, von diesem Mittelpunkte fort, auf den ich meine Aufmerksamkeit nicht beschränken kann, solange die Peripherie vorrückt auf allen Seiten, ins Unendliche hinein."
7. „Und selbst im Schlaf. Nichts bindet uns genug.
Nachgiebige Mitte in mir, Kern voll Schwäche..."
Narziss, Gesammelte Werke, 3, 415.

8. „Seltsam,
alles, was sich bezog, so lose im Raume
flattern zu sehen."
Duineser Elegien I (Elegii Duineze), Gesammelte Werke, 3, 262.

9. *Lettre à Lou Andreas-Salomé (Scrisoare către Andreas-Salomé)*, 8 august 1903 : „Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muss noch bestimmter sein ; von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrückt, der Zeit enthoben und dem Raum gegeben, es ist dauernd geworden, fähig zur Ewigkeit."

10. *Lettre à Catherine Pozzi (Scrisoare către Catherine Pozzi)*, 21 august 1924.

11. „Wie gross auch die Bewegung eines Bildwerkes sein mag, sie muss und sei es aus unendlichen Weiten, sei es aus der Tiefe des Himmels, sie muss zu ihm zurückkehren, der grosse Kreis muss sich schliessen, der Kreis der Einsamkeit, in der ein Kunst-Ding seine Tage verbringt." *Auguste Rodin*, Gesammelte Werke, 4, 320—321.

12. *Les Roses, Poèmes français (Trandafirii, Poeme franceze)*, Lausanne 1944, p. 143.

13. *Lettre à Clara Rilke (Scrisoare către Clara Rilke)*, 19 octombrie 1907 : „...Wir haben im Grunde nur dazusein, aber schlicht, aber inständig, wie die Erde da ist, den Jahreszeiten zustimmend, hell und dunkel und ganz im Raum..."

14. *Lettre à un travailleur (Scrisoare către un muncitor)*.

15. „Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne."
Die Sonette an Orpheus (Sonetele către Orpheu), Gesammelte Werke, 3, 341.

16. *Lettre à Lou Andreas-Salomé (Scrisoare către Lou Andreas-Salomé)*, 8 august 1903 : „Er wollte, dass sie sei, und sah seine Aufgabe darin, Dinge (denn Dinge dauerten) in die weniger bedrohte, ruhigere und ewigere Welt des Raumes zu passen ; und et wandte an sein Werk unbewusst alle Gesetze der Anpassung an, so dass es organisch sich entfaltete und lebensähig wurde."

II

1. „In flickering intervals of light and darkness", *Reuniune de familie (Opere complete : poezii și piese de teatru)*, Harcourt, New York, 1952, p. 250.
2. „Only a flicker
Over the strained time-ridden faces
Distracted from distraction by distraction
Filled with fancies and empty of meaning
Tumid apathy with no concentration
Men and bits of paper, whirled by the cold wind
That blows before and after time...
Burnt Norton, (Opere complete : poezii și piese de teatru), p. 120.
„In and out, in an endless drift
Of shrieking forms in *a circular desert*..."
3. *The Family Reunion (Reuniune de familie)*, *The complete Poems and Plays*, p. 277.
4. „The sudden solitude in a crowded desert
In a thick smoke, many creatures moving
Without direction, for no direction
Leads anywhere but round and round in that vapour..."
The Family Reunion, *The complete Poems and Plays*, p. 250.
5. „The leap of one fish, at a particular place and time, the scent of one flower, an old woman on a German mountain path, six ruffians seen through an open window playing cards at night at a small French railway junction..."
The Use of Poetry and the Use of Criticism — (Utilitatea poeziei și criticii literare), Faber, Londra, 1933, p. 148.
6. *A sudden illumination (Iluminare subită)* — *The complete Poems and Plays*, p. 133.
7. „There is a first, on an early moment which is unique, of shock and surprise, even of terror (Ego dominus tuus) : a moment which can never be forgotten..." — *Dante*, Faber, Londra, 1929, p. 33.
8. *Partial ecstasy* (Extaz parțial) — *Burnt Norton The complete Poems and Plays*, p. 119.

9. „Because I do not hope to know again
The infirm glory of the positive hour..."
Ash-Wednesday (Miercurea cenușii), The complete Poems and Plays, p. 60.

10. „Not the intense moment
Isolated, with no before and after,
But a lifetime burning in every moment..."
East Coker, The complete Poems and Plys, p. 129.

11. „How can we be concerned with the past and not with the future? or with the future and not with the past?" — *The complete Poems and Plays*, p. 259.

12. „In my beginning is my end... In my end is my beginning. — East Coker, *The complete Poems and Plays*, pp. 123 și 129.

13. „And the way up is the way down, the way forward is the way back." — *The Dry Salvages, The complete Poems and Plays*, p. 133.

14. „O perpetual revolution of configured stars,
O perpetual recurrence of determined seasons..."
„At the still point of the turning world."

15. *Burnt Norton, The complete Poems and Plays*, pp. 118 și 120.

16. „And all shall be well and
All manner of thing shall be well
When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned *knot of fire*
And the fire and the rose are one."
Little Gidding, The complete Poems and Plays, p. 145.

17. „Against the Word the unstilled world still whirled
About the centre of the silent word."
Ash-Wednesday.

18. „...that the wheel may turn and still
Be forever still."
Murder in the Cathedral (Omor în catedrală).

19. „It is out of time that my decision is taken."
Murder in the Cathedral

20. „At the still point of the turning world." Op. cit.

III

1. „Queda curvo el firmamento,
Compacto azul, sobre el día.
Es el redondeamiento
Del esplendcr : mediodía.
Todo es cúpula..."
Cántico, México, 1945, p. 189.
2. „Y a los rayos del sol,
Evidentes, se ciñe
La ciudad esencial."
P. 124.
3. „Todo es cúpula. Reposa,
Central sin querer, la rosa,
A un sol en cenit sujeta."
P. 189.
4. „Con su creación el aire
Me cerca. ¡ Divino cerco !
A una creación continua
— Soy del aire — me someto."
P. 383.
5. „Con la luz me perfecciono.
Yo soy merced a la hermosa
Revelación : este Globo.
Se redondea una gana
Sin ocasos..."
P. 393.
6. „Era yo,
Centro en aquel instante
De tanto alrededor,
Quien lo veía todo
Completo para un dios."
P. 375.
7. „¡ Oh concentración prodigiosa !"
P. 274.
8. „...el presente ocupa y fija el centro
De tanta inmensidad así concerta."
P. 133.

Post-scriptum

Recitind această lucrare scrisă de mine cu mulți ani în urmă, sînt frapat de faptul că, începînd prin a se consacra studierii atributului celui mai vizibil al divinității, adică imensitatea, ea ajunge să ia în considerare pînă la urmă un lucru foarte diferit și, de această dată, situat în interiorul omului, conștiința de sine. Nu e aici nici o inadvertență și nici o ireverență. Pe măsură ce cartea înaintează, obiectul pe care-și propune să-l considere devine din ce în ce mai puțin teoretic și din ce în ce mai uman. Nu mai e vorba despre realitatea divină luată în sine. Puțin cîte puțin, cel ce ocupa locul central nu mai apare ca o ființă transcendentă, contemplată din afară. Printr-un paradox cîtuși de puțin intenționat, autorul cărții de față, fără a înceta să exploreze realitatea spațială, o transportă în gîndirea intimă a persoanelor care-i servesc drept intermediar în această explorare. Un fel de a spune că, aproape pe nesimțite, lucrarea dezvoltîndu-se, substituie cercul metafizic al cărui traseu îl reconstituie în mod abstract cu un alt cerc făcut din sentimente, din reflecții, din reverii, din acte de conștiință, pe scurt, cu cercul de care orice gîndire omenească se înconjoară și în centrul căruia sălășluiește firesc: un fel de loc mental, uneori foarte vast, alteori de o îngustime extremă, dar care, în toate cazurile, e teritoriul unde această gîndire obișnuiește să se stabilească. Din acest punct de vedere, nu e absurd să comparăm conștiința de sine cu un *pagur* * (dar cu un pagur de un soi ceva mai deosebit), a cărui primă nevoie ar fi să-și facă rost — aici în profunzimile ființei sale — de un adăpost extensibil și retractil în care s-ar hotărî să locuiască. Această locuință poate fi numită cu îndreptățire spațiu sau cerc, dar cu condiția ca întinderea denumită astfel să nu fie luată drept „spațiu din afară". Metamorfozele de care m-am ocupat nu sînt, deci, îmi dau seama, decît o încercare de a determina spațiul propriu fiecăruia, spațiu personal, dacă vrem, cu condiția să înțelegem prin această denumire un spațiu ce se întinde exclusiv înlăuntru. Într-adevăr, dacă există undeva fenomene ce pot fi descrise „ca metamorfoze ale cercului", este probabil că ele au loc în limitele unui spațiu riguros subiectiv.

---

* Crustaceu care-și pune la adăpost abdomenul moale în cochilia goală a unui gastercpod (n.t.).

Cuprins

GEORGES POULET SAU DESPRE CERC ŞI DESPRE LITERATURĂ ÎNŢELESE CA FORME ALE MINŢII. (MIRCEA MARTIN) V

Cuvînt înainte (A. M.) 1

RENAŞTEREA (I. B.) 3
EPOCA BAROCĂ (I. B.) 24
PASCAL (I. B.) 50
SECOLUL AL XVIII-LEA (I. B.) 73
ROUSSEAU (I. B.) 102
ROMANTISMUL (I. B.) 130
LAMARTINE (I. B.) 174
BALZAC (I. B.) 198
VIGNY (I. B.) 223
NERVAL (I. B.) 235
EDGAR POE (A. M.) 258
AMIEL (A. M.) 293
FLAUBERT (A. M.) 353
BAUDELAIRE (A. M.) 376
„PROZA" LUI MALLARMÉ (A. M.) 405
HENRY JAMES (A. M.) 426
CLAUDEL (A. M.) 448
TREI POEŢI : RILKE (A. M.) 470
ELIOT (A. M.) 477
GUILLÉN (A. M.) 483

Post-scriptum (A. M.) 493

BCUJAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIA
PREFAU

„Plăcerea de a călători în spațiul liber al închipuirilor minții, capacitatea de **a vedea** abstracțiunile îl așază pe Georges Poulet în rînd cu poeții. Și gîndirea lui e o gîndire înaripată. Meditația îi e purtată mereu de un avînt intelectual și imaginativ care-l face să-și pună probleme vaste, să contemple nu dependențele omului, ci puterile minții lui. Critica sa ne instruiește într-o ordine superior antropologică, într-o gîndire universală concentrată asupra marilor categorii ale existenței. **Cercul** devine pentru el un instrument, o armă de apărare a valorilor amenințate ale ființei iar **conștiința** — un factor de stabilitate în plină disoluție a formelor și structurilor."

MIRCEA MARTIN

GEORGES POULET (n. 1902, Chênée, Belgia) a predat literatura franceză la Universitățile din Edinbourgh, Zürich, Nisa, precum și la „Johns Hopkins" din Baltimore (S.U.A.). Unul dintre întemeietorii „noii critici" franceze, reprezentant de seamă al criticii contemporane. Cîteva titluri: **Etudes sur le temps humain** (1949—1968), **L'espace proustien** (1963), **Trois essais de mythologie romantique** (1967), **Entre moi et moi** (1977), **La poésie éclatée** (1978), **La pensée indéterminée** vol. I (1985).